الدكتور محمود الربيعي
أستاذ ورئيس قسم البلاغة
والنقد الأدبي والأدب المقارن
كلية دار العلوم جامعة القاهرة

مقالات نقدية

الناشر
مكتبة الشباب
٢١ شارع اسماعيل سري - بالمنيرة
ت ٣١٨٣٥

مقـــــــدمة

كتبت هذه المقالات فى المدة الواقعة بين سنتى ١٩٦٦ و ١٩٧٦ ونشرتها جميعاً فى المجلات الأدبية (فيما عدا مقالة « معنى عالمية الأدب ») . وهى توضح ـ فيما أرجو ـ الافكار النقدية التى أومن بها ـ نظراً وتطبيقاً ـ وبعض التطور الذى طرأ على هذه الافكار .

ولى رجاء فى أن يأخذ القارىء هذه المقالات بروح من الجد والتعاطف ، ولعله بذلك يجد فيها ما يساوى الجهد الذى يبذله فى قراءتها .

محمود الربيعى

مصر الجديدة فى أول يناير ١٩٧٨

نظرية المعجم الشعرى — أى نوع اللغة المناسبة للشعر، والرخص المسموح بها للشاعر — قديمة قدم النقد الأدبى نفسه . يقول أرسطو فى كتاب الشعر : إن معجم الكاتب ينبغى أن يكون واضحا ، ولكن ينبغى أن يرتفع فى نفس الوقت عن المستوى العادى .

ويعتقد أرسطو أن الكاتب لكى يبلغ هذه المرحلة من الإجادة عليه أن يقدم فى كتاباته كلمات جديدة ، ومجازات جديدة ، وحلى أسلوبية متنوعة ، ثم يعلق أرسطو على ذلك كله قائلا : إنه عن طريق مخالفة المصطلحات العادية تكتسب اللغة نوعا من الامتياز .

وكان أرسطو فى هذا الجزء من كتاب الشعر يدافع عن الشعراء ضد الذين أوجبوا عليهم اللعنة لأنهم استعملوا تعبيرات لا توجد فى الكلام العادى . وفى رأيه أن اللغة المستعملة تكون غريبة لو خرجت جميعها عن المألوف ، وتكون سطحية لو التزمت الاستعمال العادى فى جميع الأحوال .

ولم تنقطع المناقشة حول هذه المسألة منذ زمن أرسطو حتى الوقت الحاضر ، وفى التراث الأدبى الإنجليزى بصفة خاصة شغلت هذه القضية النقد الأدبى منذ عهد تشوسر ثم تعمقت وتشعبت أطرافها منذ عهد سبنسر (١٥٥٢ — ١٥٩٩) .

لقد تسبب عن الإحياء اللغوى فى عصر النهضة الأوربية أن انتعشت

التعبيرات المحلية ، ودخل إلى حيز الاستعمال عديد من الألفاظ الجديدة ، وأحس الكتاب أنهم يملكون لغة غنية ، وبإمكانهم تطويرها وتفريعها . وقد خلق هذا الإحساس معجما شعريا جديداً نما وتعقد خلال العصور ، وتحددت معالمه على يد شعراء مثل ملتن (١٦٠٨ — ١٦٧٤) ، ودريدن (١٦٣١ — ١٧٠٠) ، وبوب (١٦٨٨ — ١٧٤٤) .

وبينما نلاحظ أن بعض تيارات هذا المعجم الشعرى كانت قادرة على الاستمرار حتى الفترة التى عاش فيها ووردز وورث (١٧٧٠ — ١٨٥٠) ، نلاحظ فى نفس الوقت أن تيارات أخرى — مثل معجم سبنسر الحافل بالكلمات المحلية فى عمله المشهور « حولية الرعاة » الذى نشر أول مرة سنة ٥٧٩ — لم يتح لها الاستمرار طويلا .

والناظر فى المعجم الشعرى للقرن الثامن عشر الإنجليزى يلاحظ أن هناك بعض الظواهر التى استقرت ، وأصبحت من معالمه الثابتة ، ويمكن أن نذكر من ذلك التيار الرومانتيكى الحزين الذى اخترعه سبنسر فى عمله الشعرى الكبير « الملكة المسحورة » (نشرت على جزأين فى سنتى ١٥٨٩ ، ١٥٩٦) ، والذى قلده فيه جميع أتباعه من شعراء القرن الثامن عشر ، كما أنه يلاحظ أيضاً أن هناك اتجاها تقليديا ذا اهتمام لغوى بحت. هذا الاتجاه الأخير يتخذ شكل اهتمامات يمكن حصرها فيما يلى :

١ — اتجاه يهتم بالدرجة الأولى بعلمى الصرف والاشتقاق، ويمكن اعتبار هذا الاتجاه امتداداً للاتجاه إلى استخدام اللغة اللاتينية فى الشعر فى عصر النهضة . وقد رفد هذا الاتجاه بتيارات علمية فلسفية ، وبمعان مستمدة من

الشاعرين اللاتينيين أوفيد (٤٣ ق. م — ١٨ م)، وفيرجيل (٧٠ — ١٩ق.م) مستقاة من الترجمة التى قام بها دريدن وأتباعه .

٢ — اتجاه يتعلق بأقسام الكلام . وأهم تغير حدث فى هذا المجال كان ازدياد استعمال الصفات ، وهذا الاتجاه ازدهر بنماء الملاحظة العلمية .

٣ — اتجاه يهتم بعلم تنظيم الكلام وأهم تغير طرأ على المعجم الشعرى فى هذا المجال هو انضمام الصفات والأسماء فى تعبيرات اصطلاحية تشبه أسلوب « هومر » .

وقد لاقت نظرية المعجم الشعرى فى تاريخها الطويل احتجاجين رئيسيين أحدهما على يد هوراس (٦٤ — ٨ ق . م) فى العصر الكلاسيكى ، وبن جونسون ، ودريدن ، وبوب فى عصر النهضة وما بعده. وقد نادى هؤلاء بأن لغة الشعر ينبغى أن تكون ذا معجم اصطلاحى موحد ، وبلغة مهذبة هى لغة المثقفين . والثانى هو احتجاج الرومانتيكين الذين طالبوا باللجوء إلى اللغة البدائية الساذجة ، العاطفية — لغة الكلام الطبيعى . وبينما كان الاحتجاج الأول هادئا ، ولا يمكن وصفه بالثورية ، كان الثانى حادا جداً وجذريا . وقد مثله فى أعنف صوره الشاعر الرومانتيكى ووردزورث الذى لم يحتج على مخترعى المعجم الشعرى من الأقدمين فحسب ، بل وعلى معاصريه أيضاً .

يرى وورد زوورث[1] أن نظرية المعجم الشعرى ، بمعنى خلق لغة

---

(١) ناقش وورد زوورث فساد نظرية المعجم الشعرى فى مقدمته المشهورة لديوانه المسمى « قصائد قصصية غنائية » . ولأن هذه المقدمة المشهورة تكون أساسا هاما لحديثنا عن قضية المعجم الشعرى فى الصفحات القادمة ، نرى أن نورد هنا النقاط المتصلة بهذه المسألة :

. . . .

« الموضوع الرئيسى المقترح فى هـذه القصائد هو اختيار حـوادث ومواقف الحياة العادية ، ثم روايتها أو وصـفها ــ على قدر الامكان ــ فى ثوب من اللغة التى يستعملها الناس فعلا ، والقـاء ألوان من الخيـال عليها فى نفس الوقت حتى تبرز الأشياء العادية للذهن من زاوية غير عادية . وبعد ذلك ، بل وفوق ذلك ، بأن تجعل هـذه الحوادث والمواقف ممتعة بواسطة البحث فيها عن قوانين الطبيعة الأولى . وقد اخترت الحيـاة المتواضعة والساذجة بصفة عامة لأنه فى مثل هذه الحالة تجد عواطف القلب الأساسية فرصـة تستطيع فيها أن تبلغ مرحلة النمو ، ولأن الضغط على العواطف فى هذه الحالة أقل ، وتستطيع عواطف القلب أن تعبر عن نفسـها بلغـة أوضـح ، وأكثر تأثيرا . ولأنه فى مثل هـذه الحـالة من الحياة فان احساساتنا الأولية تكون على نحو هائل من البساطة ، وبالتالى يمكن التفكير فيها بدقة وتوصيلها بقـوة . ولأن طريقة الحياة الساذجة الريفية تنبع من هـذه الاحساسات الأولى . واخيرا لأن فى مثل هذه الحالة تكون العواطف الانسانية متحدة مع أشكال الطبيعة الخالدة الجميلة .

وقد اخترت لغـة هؤلاء النـاس .. لأنهم يتصلون ساعة بساعة مع أحسن الأشـياء التى ينبع منها أحسن جـزء فى اللغـة ، ولأنهم ، لمكانتهم المتواضـعة فى المجتمع ، ودائرة اتصالهم الضـيقة ، يوصلون مشاعرهم وافكارهم فى تعبيرات غير مسهبة .... ومن أجل هذا فان مثل هذه اللغة التى تنشأ عن تجارب كثيرة ، ومشاعر مطردة تكون أكثر دواما ، وأبعد فى مجال الفلسفة من هـذه اللغة التى يستخدمها الشعراء غالبا ... هؤلاء الشعراء الذين يظنون أنهم يخلعون الشرف على أنفسهم ، وعلى فنهم بهذا ، وهم فى الحقيقة يفصلون أنفسهم عن وجدان النـاس ، ويترددون فى عادات مضطربة وتحكمية فى التعبير .

ولا يمكننى أن أصم أذنى عن الصيحات التى تتعالى ضد تفاهة الأفكار واللغة التى أبرزها بعض المعاصرين فى تأليفهم ، وأقـرر أن هـذا العيب ــ حيثما وجد ــ يقلل من شرف شخصية الكاتب ..

... ان هدفى كان تقليد لغـة الناس تمـاما ما أمكن ، ولم أحاول تشخيص المجردات ، لأن مثـل هـذا التشخيص لا يكون جـزءا طبيعيا ولا مطردا فى اللغـة ... لقد حاولت أن أجعل القارىء فى صحبة دم ولحم ، وقد أغريت بهذا لأحتفظ باهتمامه ..

. . . .

وسيوجد فى هذه الأجزاء قليل مما يسمى بالمعجم الشعرى ، فلقد تكلفت فى تجنبها من الآلام ما يتكلف عادة للاحتفاظ بها . وقد فعلت هذا للسبب السالف ، وهو أن احتفظ بلغتى قريبة من لغة الناس ، وفوق هذا فان المتعة التى أريد توصيلها من نوع جد مختلف عما يفترض كثير من الناس أنه الموضوع الأساسى للشعر ... وقد حاولت باستمرار أن أنظر بثبات الى موضوعى ، وبالتالى فاننى أرجو أن تشتمل هذه القصائد على قليل من الصفات الزائفة ، وقد عبرت عن أفكارى فى لغة مناسبة لأهمية هذه الأفكار كل على حدة . ومع أن المكسب كثير من طريقتى هذه الا انها قطعتنى عن مجموعة من التعبيرات والمجازات التى تعتبر لغة الشعر الموروثة خلفا عن سلف . وقد حاولت أيضا أن أمتنع عن استعمال مجموعة من التعبيرات التى مع أنها جميلة ومناسبة فى نفسها الا أنها قد فسدت باستعمال الشعراء الضعفاء لها مرة بعد مرة حتى أصبحت تنتج شعورا واحدا هو الاشمئزاز .

ان لغة مجموعة من هذه القصائد لا تفترق كثيرا عن لغة النثر ، بل ان بعضها يوافق تماما لغة النثر ، اذا كان هذا النثر قد كتب بطريقة جيدة ، ويمكن توضيح هذه الفكرة بنماذج شعرية من شعراء كثيرين ، وحتى من ملتن نفسه (هنا يضرب وورد زوورث مثالا بمقطوعة للشاعر جراى قائلا ان احسن اجزائها هى الأجزاء التى لا فرق بين لغتها ولغة النثر) .

(وفى الملحق يعود وورد زوورث الى تقرير رأيه فى المعجم الشعرى ، وكيفية نشأته ، على النحو التالى) : « ان الشعراء القدامى فى كل الأمم كتبوا شعرهم مدفوعين بشعور حقيقى عن حوادث حقيقية ، وقد كتبوا على طبيعتهم ، وكرجال ، وكانت لغتهم جريئة ومجازية لأن مشاعرهم كانت قوية . وبمرور الوقت أصبح الشعراء متسرعين الى الشهرة ، والى ابراز شعر مشابه دون المرور بنفس التجربة والمشاعر التى مر بها الشعراء القدامى ، فاستعملوا هذه اللغة المجازية بطريقة آلية ، وربطوها بمشاعر لا تتصل بها من بعيد أو قريب ، ومن ثم نشأ نوع من اللغة الشعرية بعيد عن لغة الناس الحقيقية ، وقد وجد السامع أو القارىء لهذه اللغة نفسه فى حالة عقلية غريبة عند قراءة هذا الشعر ، وعند قراءة الشعر القديم الحقيقى أيضا . ولم يكتف هؤلاء الشعراء الضعاف بأن استعملوا

خاصة لا تصلح إلا للشعر فحسب ، والمحافظة على هذه اللغة التى تفصل وتميز التعبير الشعرى نظرية خاطئة من أساسها . ويقرر أنه لا توجد فروق ضرورية بين لغة الشعر ، ولغة النثر . وفى رأيه أن الشاعر مادام يخاطب الآخرين فعليه أن تكون لغته هى التى يستعملها فعلا هؤلاء الآخرون . وفى تمهيده المشهور لديوانه « أقاصيص شعرية غنائية » ، الذى قرر فيه نظريته

لغة الاحساس الحقيقى فى شعر لم يمر بتجربة حقيقية ، بل نقلوا المسألة أبعد من هذا ، وانتجوا عبارات مؤلفة بحسب الظاهر بروح اللغة المجازية العاطفية ، ولكن هذه التعبيرات كانت من وحى خيالهم ، وموسومة بدرجات معينة من الخروج على الاحساس الجيد والطبيعة الجيدة .

وصحيح أن لغة الشعراء الاقدمين كانت تختلف عن اللغة العادية لانها كانت لغة صعبة غير عادية ، ولكنها كانت منطوقة فعلا ... لقد نطقها الشاعر فعلا حين كان منفعلا بالحوادث المعينة التى وصفها ، أو سمعها منطوقة من الناس الذين حوله ...

وقد اكسبها البحر الشعرى ايضا خاصية ثانية ، ومن ثم فان المستمع لهذا الشعر ينفعل انفعالا يخالف انفعاله فى حياته العادية ، وبأسباب ليست هى الأسباب التى تعتوره فى حياته العادية . وقد كان هذا مفسدا للشعراء المتأخرين ، فتحت حماية هذه المشاعر المثارة استحدثوا لغة تتفق مع اللغة الأصيلة التى سبق الكلام عنها فى شىء واحد وهى أنها لم تكن تستعمل فى الكلام العادى . ولكن السابقين استعملوا لغة مع أنها غير عادية الا أنها كانت لغة الناس ، وقد أهمل هذا من جانب المتأخرين ، وفهموا أنهم يستطيعون ادخال السرور على السامعين من طريق أسهل . لقد فرحوا بتعبيرات هى من اختراعهم ، ومن استعمالهم ، وأصبح البحر الشعرى مع مضى المدة هو العلامة على هذا النوع من اللغة ، وكتب كل شاعر بما يقدر عليه من لغة فيها نسبة منوعة من اللغة الأصلية ، واختلط الصحيح بالمزيف حتى فسدت الأذواق ، وتقبلت هذه اللغة على أنها اللغة الطبيعية ، وصدر هذا النوع من الفساد الى الأمم ، وزاد على مضى الزمن ضحالة وابهاما » .

هذه يثور على المعجم الشعرى فى شكله الكلاسيكى ، ويصفه أنه غير طبيعى ولا يتسق مع حقائق الحياة حولنا ، وفى رأيه أيضا أن بعض التعبيرات الشعرية الجيدة قد تصبح رديئة لمجرد تكرارها على شكل معجم شعرى ، وهو شديد الحماسة لما يسميه لغة الناس ، أو اللغة الخام .

ويرى وورد زوورث أن المواقف العادية — التى لاتناسبها بطبيعة الحال سوى اللغة العادية — مواقف فى غاية الأهمية إذا استطاع الشاعر أن يبرز فيها العناصر الأساسية للطبيعة الإنسانية . ويحسن هنا أن نستحضر تعريفه المشهور للشعر بأنه « انسياب تلقائى للمشاعر القوية » وقد حاول وورد زوورث أن يطبق فى شعره اللغة الشعرية التى يرتضيها أساساً للنظرة الرومانتيكية ، وقال إن قصائده محاولات لتأكيد الحد البعيد الذى تصلح فيه لغة الحديث العادى فى الطبقتين المتوسطة والدنيا لتحقيق الإشعاع الشعرى .

وقد أثارت فكرة وورد زوورث هذه عن لغة الشعر كثيراً من المناقشات ، وكان أهم هذه المناقشات جميعا ماوجهه إليه كوليردج فى كتابه « حياة أدبية » من اعتراضات .

وقد حكى كوليردج فى أول كتابه الذى نشر بعد سبعة عشر عاما من « تمهيد » وورد زوورث قصة ديوان « قصائد قصصية غنائية » ، وكيف اتفق هو مع وورد زوورث أن ينشراه بالاشتراك ، فقال إنه عندما كان جارا لوورد زوورث فى « سومارسيت » كان يدور حديثهما غالبا حين يلتقيان حول أهم نقطتين فى الشعر ، وهما « الالتصاق بحقائق الطبيعة » ، وإدخال عنصر الجدة على الخيال بواسطة التعديل فى عناصره ، وقد اتفقا على أن تكون مهمة كوليردج فى الديوان جعل الشىء غير العادى مقنعا ،

ويمكن تصديقه ، بينما كانت مهمة وورد زوورث جعل الشيء العادى ساحراً وذا قيمة .

والجزء الذى يهمنا من كتاب « حياة أدبية » هو الجزء الذى هاجم فيه المؤلف صديقه ، وشريكه فى العمل وورد زوورث . وقد كان ذلك فى نقطتين رئيسيتين : الأولى النقطة الخاصة بالمعجم الشعرى ولغة الشعر التى أثارها وورد زوورث ، ورفض فيها أن تكون للشعر لغة خاصة متحجرة ، قائلا إن لغة الشعر ينبغى أن تكون قريبة من لغة الناس المتواضعين الخام التى يستعملونها فى حياتهم العادية . ويشكو كوليردج هنا من أن عبارة وورد زوورث غير محددة ، وتحتمل أكثر من معنى ، ويقول إن وورد زوورث مثلا يقول بعدم الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر ، فإذا كان قد عنى أن كلا منهما يستخدم رصيدا لغويا واحداً فهذا صحيح ، ويشك كوليردج فى أن وورد زوورث قد عنى شيئا من هذا، وفى رأيه أنه عنى أن الطريقة الشعرية فى تأليف الكلمات لا فرق بينها وبين الطريقة النثرية، وهذا فى نظر كوليردج خطأ تماما .

ويوافق كوليردج وورد زوورث فى أن أسلوب الشعر المعاصر — فى معظم الحالات — أسلوب زائف ، وأن المتعة التى يجلبها متعة زائفة . ويزيد على ذلك بأن يمدح وورد زوورث لأنه أصر على البساطة فى التعبير الشعرى ، ولكنه يقف عند هذا الحد فى موافقته له ؛ فهو يخالفه فى قوله « إن لغة الشعر الحقيقية ينبغى أن تكون مأخوذة من أفواه الناس فى الحياة العادية » قائلا إن هذه الفكرة بعيدة عن الإقناع والدقة ؛ لأن لغة الناس العاديين الذين يصفهم وورد زوورث بأنهم متواضعون وخام لا تفترق عن اللغة الخالصة

الأدبية ، التى من الممكن أن يستعملها كل الناس ، إذا خلصناها من التعبيرات المحلية والخصائص المحلية .

ويرد على انتقاد وورد زوورث لشعر جراى وأمثاله قائلا إن ضعف هذا الشعر ، وكذلك كل شعر يسىء فيه الشاعر استعمال الصور الشعرية ، ليس راجعا إلى أن هذا الشاعر قد استعمل المعجم الشعرى للشعراء السابقين ، وإنما لأنه أساء استعمال قواعد اللغة ، أو خالف قواعد المنطق ، أو طبائع الأشياء ، أو حقائق الطبيعة ، أو المبادئ النفسية الصحيحة ، أو أسس الخيال السليم .

ويقول إن الثقافة — وليس عدمها كما يذهب وورد زوورث — هى العامل الأهم فى خلق الشاعر الجيد ، وأن غير المثقفين غير منظمين فى كتاباتهم ، وأن شخصيات وورد زوورث فى أعماله وبخاصة فى « ويستمورلاند » « وكمبرلاند » تتكلم لغة حية وموحية ، لا لأنها تنقصها الثقافة ، وإنما لأن لكل شخصية منها طابعا مستقلا ، ولأنها على جانب كبير من الثقافة الدينية العميقة ، والمعرفة الكبيرة بالكتاب المقدس .

ثم يختتم كلامه عن هذه النقطه قائلا إن قصائد وورد زوورث نفسها لا تتحقق فيها هذه النظرية ، وإننا لو أخرجنا منها مالا تنطبق عليه نظريته فى لغة الشعر فإن ثلثى هذه القصائد سيذهب .

والنقطه الثانية التى تعنينا فى كتاب كوليردج هى رده على وورد زوورث فى مهاجمته للبحر الشعرى . فبعد أن قال وورد زوورث إن الجزء الأكبر من لغة أى قصيدة جيدة لا يختلف عن لغة النثر وجد نفسه مضطرا لأن يهاجم البحر الشعرى . وقد رد كوليردج بأن البحر الشعرى ضرورى للشعر ،

وأن الشعر ناقص ومعيب بدونه ، والشعر يستخدم البحر لأنه يستخدم لغة مخالفة للغة النثر .

* * *

إن آراء كوليردج فى هاتين النقطتين،وفى غيرهما مما لايتعلق بموضوعنا ، تتسم فى مجموعها بالاتزان ، وتدل على سعة الاطلاع ، بينما تتسم آراء وورد زوورث فى الشعر عامة ، وفى لغة الشعر، التى عرضناها منذ قليل،بشىء من التطرف والحدة . وفى نظرنا أن هذا شىء طبيعى ومفهوم؛لأن كوليردج كان يكتب آراءه فى زمن متأخر عن وورد زوورث عندما كان للحركة الرومانتيكية أنصار أكثر ، وعندمابدأت آراؤهم يقبلها الناس، فلم يعد هناك داع للتطرف الذى ظهر عند وورد زوورث ، والذى يصحب دائما المراحل الأولى للدعوات الجديدة (قارن بحركة التجديد التى قادها العقاد والمازنى وبخاصة فى كتابهما الديوان) .

* * *

نستطيع أن نقول باطمئنان — معتمدين على الآراء التى عرضناها فى الصفحات السابقة — إن ثورة وورد زوورث على « المعجم الشعرى » ، وآراءه التى عرضها فى نقده، وأمثلته التى قدمها شعره ، لم تحل المشكلة حلا مرضيا ، لا فى نظر معاصريه ، ولا فى نظر النقد المعاصر . وفى نظرى أن أقوى نقطة ضد وورد زوورث هى التى رددها معارضوه منذ كوليردج حتى اليوم ، وهى أنه حين حاول أن يضع آراءه النظرية موضع العمل ، ويطبقها فى شعره،فشل فشلا ظاهرا ، وتضاءلت النماذج الناجحة فى هذا الشعر — من وجهة نظره هو — تضاؤلا كبيراً ، وخرج شعره — فى مجموعه — شبيها بالشعر التقليدى للقرن التاسع عشر

لقد اتهم وورد زوورث بأن كل ما فعله هو خلق « معجم شعرى » خاص به ، متحجر تماما كالمعجم القديم ، وملىء بالقوالب المعدة سلفا . والناظر فى شعره يصادف كثيراً من النماذج التى تعد الصورة التقليدية « الاكليشيهية » لشعر عصره . اقرأ مثلا هذه المقطوعة من قصيدته « إلى طائر الوقواق » .

« مرحبا بك ثلاثا يا حبيب الربيع

حتى ولو لم تكن بعد بالنسبة لى طائرا ،

بل شيئاً مخبأ .

صوتا . . سرا غامضا » .

فكلمة Thrice «ثلاث» هى «الاكليشيه» العتيق الذى استبدل به فى اللغة الحديثة تعبير Three Times . إن مثل هذه الأشياء تبدو للقارىء الحديث أمارات قوية على المعجم الشعرى الذى حاول وورد زوورث أن يتخلص منه،ويثور عليه .

* * *

ما هى إذن القيمة الحقيقية لثورة وورد زوورث على لغةالشعر الموروثة، والتى اقتضت ثورة على موضوعه أيضاً ؟ إننا لكى ندرك هذه القيمة ينبغى أن نستحضر دائماًحين نناقشها الإطار التاريخى الذى ظهرتفيه تلك الدعوة. لقد كان وورد زوورث يكتب هذا الكلام مباشرة بعد أن قضت الثورة الفرنسية على طريقة الحياة القديمة فى التفكير والسلوك . وكان هو نفسه من المفتونين بهذه الثورة ، وقد كان فى باريس عندما أعلن سقوط الملكية ،

وعندما أعلنت الجمهورية بعد سقوط سجن « الباستيل » بسنتين ، وكان يعتقد أن فرنسا من الممكن أن تقود العالم إلى الحضارة والديمقراطية .

« فرنسا تقف على قمة الساعات الذهبية ، والطبيعة الإنسانية تبدو وكأنها خلقت من جديد » . وقد كان على وشك أن يعطى جهوده كلها للثورة لولا أن نشبت الحرب بين فرنسا وانجلترا بعد عودته إلى انجلترا بقليل .

لقد أحس الممثلون للعصر الجديد — وكان وورد زوورث على رأسهم — أن الإنسان قد تحرر ، الإنسان ذاته ، وليس الإنسان الذى ولد بالصدفة فى طبقة اجتماعية معينة . ولم يعد الملوك والأمراء هم أنبل الموضوعات الشعرية ، ولا الزخرف اللغوى الغرض الخاص للشعر . والشاعر لم يعد الإنسان الذى يتغنى بكل عظيم ، ونجم ، ولا الذى يعلم « الاتيكيت » ، وطريقة السلوك الأرستقراطى ، وإنما هو على حد تعبير وورد زوورث نفسه « رجل يتحدث إلى رجال » .

يقول « هربرت ريد » فى كتابه المهم عن وورد زوورث « إن هذه الثورة الشعرية لابد أن تكون قد سبقت بثورة سياسية . إن عدم ارتياح وورد زوورث للنظام الاجتماعى الموجود ، وتركيز آماله ومطالبة على نظام آخر ، هو الذى قاده إلى أن يتشكك فى القوالب الشعرية الموجودة ، والدعوة إلى قالب جديد يتصل بمثاله السياسى . هذا المثال السياسى يتمثل فى حقوق الإنسان العادى ، ليس بالنسبة لحقوقه فحسب ، بل وبالنسبة لإنسانيته أيضاً . . والشعر الذى يمثل هذا الإنسان ينبغى أن ينبع من حياته العادية ، ويكون انعكاسا صحيحا لها .

لم تكن دعوة وورث زوورث إذن إلى تغيير المعجم الشعرى التقليدى

دعوة سطحية أو فكرة طارئة ، أو مسألة جزئية ، وإنما كانت تعبيراً عن موقفه الفكرى والنفسى والاجتماعى كله . وإذا راجعنا رأيه فى الخيال ، أو فى مفهوم الشعر ، أو فى الموضوعات الشعرية رأينا الصلة الوثيقة التى تصل كل هذه العناصر بنظريته فى المعجم الشعرى . وهذا يحتم علينا أن نعتبر نظريته هذه جزءاً لا يتجزأ من فلسفته الكاملة بوصفه إنسانا يعبر عن روح العصر، ويهدف إلى تغيير بؤرة المجتمع بإحلال الإنسان البسيط العادى فى بؤرة الاهتمام .

هذه هى النواحى التى تعطى لنظرية ووردزوورث قيمتها الحقيقية ، وقد كانت تلك النظرية — إلى جانب أفكاره الأخرى فى الفن — على الرغم من المعارضات الشديدة التى أثارتها — الصورة الأولى التى قدمت بها الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى ، بوصفها ثورة فى التعبير والتفكير شملت كل عناصر العمل الفنى ، وغيرت وجه التاريخ الأدبى والنقدى تغييراً كاملا .

إن فكرة « البدائية » التى أثارها ووردزوورث فى حديثه عن المعجم الشعرى كان لها أثر مهم فى تاريخ الفكر الإنسانى ، فهناك احتمال قوى أن تكون هذه الدعوة للتخلى عن معجم الاستقراطيين إلى معجم العامة والبدائيين هى نفسها الدعوة التى عاشت حتى عصر كارل ماركس (١٨١٨ — ١٨٨٣) ، وسميت بالمستوى البرجوازى . وقد أخذت الدعوة إلى « البدائية » أشكالا متعددة منذ عصر ووردزوورث حتى الآن . فنحن نلاحظ مثلا أن نظرية تولستوى (١٨٢٨ — ١٩١٠) عن الفلاحين لا علاقة لها باللغة ، بينما الدعوة إلى السكسونية فى الأدب الإنجليزى ترتبط ارتباطا مباشراً بمشكلة المعجم اللغوى .

والاتجاه إلى الاهتمام البالغ بعلم الفولكلور فى العصر الحديث وباللهجات ، واللغات العامية يدل دلالة واضحة على أن الاتجاه العام العالمى ما زال يعاضد فكرة البدائية فى لغة الشعر .

هذه هى قصة الخلاف حول المعجم الشعرى فى اللغة الإنجليزية ، والتى كانت سبباً أو نتيجة لدعوة وورد زوورث إلى الثورة على الموضوعات الشعرية أيضاً . وقد أثرت نظرية وورد زوورث هذه تأثيراً مباشراً على النقد العربى الحديث ، والشعر العربى الحديث . وكان أول من طرق هذا الموضوع — متأثراً فى ذلك ولا شك بووردزوورث الذى كان على معرفة كاملة به ، وإعجاب شديد أيضاً ، فى الفكر العربى الحديث — هو «عباس العقاد».

وقبل أن ندرس محاولته فى هذا المجال نحب أن نشير إلى أن التقاليد الشعرية القديمة فى التراث العربى كانت قاطعة وعنيفة فى التفريق بين لغة الشعر ، ولغة النثر . وقد فرضت هذه التقاليد على لغة الشعر قوانين قاهرة ، وألزمتها بشروط استحالت معها هذه اللغة مع مضى الزمن ، وفى بعض عصور الضعف ، إلى مجرد إكليشيهات شبيهة إلى حد كبير « بأكليشيهات» المعجم الشعرى للقرن الثامن عشر الذى ثار عليه وورد زوورث .

استمرت هذه التقاليد تحكم الشعر العربى إلى فترة قريبة جداً حين ظهر النقاد الجدد المتأثرون بالمدرسة الإنجليزية النقدية ، وهم الذين يطلق عليهم عادة « مدرسة الديوان » — عباس العقاد بالدرجة الأولى ، وإبراهيم المازنى ، وعبد الرحمن شكرى على التوالى فى ترتيب الأهمية .

ولا أعتقد أننا نبالغ إذا قلنا إن بعض هذه التقاليد المتحجرة ما زالت

تحكم قطاعا كبيراً من النتاج الشعرى ، يفكر أصحابه فى اللغة لا على أنها أداة تعبير حية ، وإنما على أنها قوالب متوارثة . وحتى فى فترات التوهج البيانى، والإحياء الشعرى، التى تمثلت فى العصر الحديث فى شعر « البارودى » أولا ، ثم بلغت ذروتها فيما بعد فى شعر « أحمد شوقى » نلاحظ أن مفهوم اللغة بصفة عامة — لايخرج عن هذا المفهوم التقليدى ، الأمر الذى باعد بين لغة الشعر ، ولغة الحياة . ولغة البارودى تقليد غير متّقنع للغةالشعر فىالعصور العربية القديمة المشرقة ، وهو قد قصد إلى هذا ، واعترف به ، وأصر عليه . أما لغة « أحمد شوقى » فمع أنها كانت أكثر طواعية من لغة البارودى ، فأنها التزمت — فى مجموعها— قوالب لغوية معينة ، وحافظت على الفوارق بين اللغة الشعرية واللغة كأداة تعبير .

كان العقاد هو المفكر العربى الأول — فيما نعلم — الذى استجاب لدعوة وورد زوورث بالنسبة للنقطة التى نعالجها، أو فى نقطة قريبة جداً منها كما سيتضح ذلك بعد سطور . وقد ظهرت هذه الاستجابة فى عمل واحد له هو ديوانه « عابر سبيل » الذى نشر فى سنة ١٩٣٧ . ولا نحتاج إلى بذل مجهود فى التدليل على تأثر العقاد « بوورد زوورث » فى هذا الديوان، فذلك أوضح من أن يبذل فيه مجهود. إنما الذى نريد أن نسأل عنه هو لماذا لم تلفت فكرة وورد زوورث هذه نظر العقاد إلا فى ذلك التاريخ المتأخر نسبيا فى حياته النقدية ؟ . إن أثر وورد زوورث بصفة خاصة ، والرومانتيكية بصفة عامة ، واضح فى نقد العقاد منذ بدأ يقرر رأيه فى مفهوم الشعر ، وفى الخيال ، وفى مسائل أخرى اشتمل عليها نصيبه فى كتاب « الديوان» الصادر فى ١٩٢١ . ولعله قد شغل بهذه القضايا الكبرى التى كانت وما تزال تعتبر أهم من قضية كلغة الشعر أو الموضوعات الشعرية .

ومن المعروف أن وورد زوورث لم يقرر أراءه الموجودة فى مقـدمته دفعة واحدة وإنما كان ذلك على مراحل، فطبعة ١٨٠٠ مثلا لاتشتمل إلا على فـكرة واحدة، هى جعل الحوادث العادية موضوعا للشعر، وخلع أهمية معينة عليها بهذا، ثم تطور هذا الطموح فى طبعة سنة ١٨٠٢، وأصبح موضوع قصائده الذى قرره فى هذه المقدمة «هو اختيار حوادث ومواقف من الحياة العادية ثم روايتها أو وصفها، على قدر الإمكان، فى لغة مختارة من اللغة التى يستعملها الناس فعلا».

فاذا انتقلنا إلى فـكرة العقـاد «فى عابر سبيل» نلاحظ أنهـا لم تشتمل إلا على فـكرة الطبعة الأولى فقط من مقدمة وورد زوورث وهى الدعوة إلى جعل الموضوعات العادية موضوعا للشعر، ولم يتوسع العقاد فى تلك الفـكرة لتشمل ما ورد فى طبعة ١٨٠٢ من مقدمه الشاعر الإنجليزى، أى أن العقاد لم يدع إلى اتخاذ لغة الناس العاديين لغة للشعر، وإن كنا نلاحظ مع ذلك أن لغة «العقاد» فى قصائد هذا الديوان تتبع المستوى الأدبى العادى الخالى من القوالب التقليدية والاكليشهات التى نجدها بـكثرة فى بقية أشعار دواوينه الأخرى. والعقاد لم يخصص كل ديوان «عابر سبيل» لموضوعات الحياة العادية، وإنما خصص منه القسم الأول فقط، وأما بقية الأقسام فهى دعوة إلى موضوعات الشعر التقليدية، التى لا يفترق فيها العقاد عنه فى أى ديوان من دواوينه الأخرى، مثل «النشيد القومى»، «شكر المحتفلين بالنشيد القومى»، «قوميات» «تأملات» «ربيعيات» الخ.

ودارس هذا الديون لا يستطيع أن يهمل المقدمة القوية التى شرح بها «العقاد» فـكرة الديوان، ودافع عنها، كما فعل وورد زوورث فى مقدمته

التى دار حولها الحديث . ويبدأ « العقاد » بتقرير أن مدلول اللغة يتحدد ضحالة وعمقا بما يكمن فى التعبير من عواطف وذكريات ، فكلمة « أنا حاضرة اليوم » إذا كتبتها معشوقة إلى عاشق حملت إليه من الفرحة والشوق ، وأشاعت فى نفسه من الألم واللذة ، ما تضيق عنه أشعار العبقريين، ورسائل البلغاء ، وهى بعد من أتفه الجمل التى يتألف منها الكلام المركب المفيد، وليس فى وسع تلميذ يتدرب على تأليف الجمل من مبتدأ وخبر أن يأتى بأتفه منها فى الكلام » .

ويستمر « العقاد » بعد ضرب بعض الأمثلة الأخرى شارحا كيف أن الإحساس هو الذى يحدد صلاحية الموضوع المعين للشعر ، وليس الموضوع نفسه ، وفى رأيه أنه إذا توفر الإحساس لدينا ، فكل شىء يصلح موضوعا للشعر .

وفى محاولة للتشكيك فى المفهوم التقليدى للموضوعات الشعرية الذى يقصر هذا الموضوع على المظاهر الخطيرة فى الطبيعة يقول « إن النفس التى لا تستخرج الشعر إلا من هذه الموضوعات كالجسم الذى لا يستخرج الغذاء إلا من الطعام المتخير المستحضر . . » ثم يخلص إلى تقرير فكرة الديوان قائلا :« وعلى هذا الوجه يرى « عابر سبيل » شعرا فى كل مكان إذا أراد: يراه فى البيت الذى يسكنه ، وفى الطريق الذى يعبره كل يوم ، وفى الدكاكين المعروضة ، وفى السيارة التى تحسب من أدوات المعيشة اليومية ولا تحسب من دواعى الفن والتخيل، لأنها كلها تمتزج بالحياة الإنسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الإنسانية فهو ممتزج بالشعور ، صالح للتعبير ، واجد عند التعبير عنه صدى مجيبا فى خواطر الناس » .

فالحياة العادية التى كانت تتمثل فى أبسط صورها وأنقاها فى الريف عند ووردزوورث أصبحت تتمثل فى حياة كل يوم ، ولكن فى المدينة التى تظهر فى قول العقاد « وفى الدكاكين ... وفى السيارة.. الخ ». ولكن العقاد يقرب من فكرة ووردزوورث حين يختم مقدمته قائلا : فإن كنا لا نصدق بواق الواق فلنصدق بالبيوت ، وإن كنا لا نصدق بالأبطال فلنصدق بالرجال ، وإن كنا لا نصدق بالحب النادر فلنصدق بالحب الشائع ... الخ . هنا يذكرنا العقاد بفكرة الشاعر الإنجليزى الرومانتيكى التى شرحناها سابقا عن الشاعر ، من أنه لم يعد الذى يحكى كل عظيم وجليل فى الحياة ، وإنما هو مجرد رجل يتحدث إلى رجال .

فإذا انتقلنا إلى قصائد الديوان نفسها، أو بعبارة أدق إلى القسم الخاص بالموضوعات العادية منها، أدركنا لأول وهلة جدتها على الموضوعات الشعرية التقليدية ، وأدركنا فى نفس الوقت — أثر قصائد « قصائد قصصية غنائية » فيها .ونظرة سريعة إلى عناوين القصائد توضح ما يقصد العقاد بالموضوعات العادية . من هذه العناوين : « وجهات الدكاكين » عسكرى المرور « كواء الثياب ليله الأحد » ، « سلع الدكاكين فى يوم البطالة » . . الخ .

يقصد العقاد بموضوعات الحياة اليومية — كما تشير العناوين السابقة — مظاهر الحياة العادية . ولكن ووردزوورث يقصد بها حوادث الحياة العادية التى تحدث فعلا . وشراح ووردزوورث لا ينسون أن ينصوا على حدوث هذه القصص التى يحكيها الشاعر فعلا . ففى قصيدة بعنوان « آخر القطيع » يحكى الشاعر قصة رجل بسيط قابله يوما ، وهو يحتضن حملا صغيراً ميتا ويبكى ، وقد علم منه ووردزوورث أنه كان يملك قطيعا كبيراً ، ثم

اضطر إلى التخلص منه ليطعم أولاده الستة، ويبدى تعلقه الشديد بآخر القطيع هذا، وهو يعلن للشاعر أنه ظن فى وقت من الأوقات أن حبه لأولاده يتناقص لأنهم اضطروه إلى فراق قطيعه المحبب. ويلاحظ أن أماكن اللقاء محددة بالأسماء، والإشارات كثيرة إلى حدوث ذلك فعلا للشاعر. ومثل هذا يقال أيضاً عن قصيدته التى تحكى قصة « رجل القنص سيمون لى ».

أما من حيث التناول، فالملاحظ أن وورد زوورث — مع أن قصائده تحمل فلسفة معينة فى كثير من الأحيان — إلا أنه لا يقدم لنا هذه الفلسفة بشكل مباشر أو تقريرى أبدا.

فالحكاية بسيطة وعادية، ولكنها ترمى إلى فكرة، أو تأمل فى الحياة، أو فى الناس. هذه الفكرة تأتى من تأمل القارىء للموقف كله بعد قراءة القصيدة، والتفكير فى مراميها، ولكنها لا تأتى مطلقا عن طريق تعليقات وورد زوورث، أو إخباره المباشر بها. ففى قصيدة « آخر القطيع » المذكورة قبل سطور، يمكن استنتاج ما يوصله إلينا من فلسفة معينة، هى ثورته ضد المذهب القائل بأن المال، أو الملكية، منبع كل شر. ولكنه لا يعطينا هذا بشكل مباشر على الإطلاق.

فإذا نظرنا إلى قصائد « عابر سبيل » فماذا نرى؟ نرى العقاد يسارع دائما إلى تقرير الفكرة من القصيدة، أو الفلسفة التى تكمن وراء الموضوع فى شكل أقرب إلى إلقاء الخبر منه إلى الإيحاء بالصورة. ففى الأجزاء الأولى مثلا من قصيدة « وجهات الدكاكين » نرى الشاعر مشغولا بتقديم أجزاء فكرة القصيدة، التى تتلخص فى أن وجهات الدكاكين فى تألقها تخفى وراءها بعض المواقف التى تبعد تماما عن البهجة التى قد توحى بها هذه الوجهات

ولا شيء أكثر مباشرة فى تقديم هذه الفكرة من قوله :

إن الدكاكين التى عرضت   تلك المطارف تعرض النوبا
تحكى الفواجع كلهن لنا   صدقا ، ولا تحكى لنا كذبا

انظر إلى النساج منحنيا   يطوى بياض نهاره دأبا
وانظر إلى السمسار مقتصدا   أو طامعا فى الربح مغتصبا
وانظر إلى التجار ما عرفوا   غير النضار وعده ، تعبا
وانظر إلى الشارين قد سمحوا   بالمال يقطر من دم صببا
وانظر تر الحسناء لاهية   لم تلتمس غير الهوى أربا
لو تعرف الحسناء ما صنعت   شقت جيوب ردائها رهبا

وفى مقطوعة « عسكرى المرور » يبدأ بملاحظة بسيطة، ووصف مختصر للموقف ، ولكنه مع ذلك لا يخلو من الإشارات الذهنية ، والمقابلات المنطقية . حتى إذا قاربت المقطوعة نهايتها خرج صراحة بالفكرة كلها ولخصها فى كلمتين . تقول المقطوعة :

متحكم فى الراكبين ، وماله أبدا ركوبه .
لهم المثوبة من بنانك حين تأمر والعقوبة .
مر مابدالك فى الطريق ، ورض على مهل شعوبه .
أنا ثائر أبدا ، وما فى ثورتى أبدا صعوبة .

أنا راكب رجلى فلا   أمر على ولا ضريبة

وكذاك راكب رأســــه   فى هذه الدنيـــــا العجيبه

وحتى البضائع التى تركها الشارون خلف الواجهات ، ومضوا يحتفلون بيوم عيد ، تتفلسف فى مكانها الراكد ، فى قصيدة « سلع الدكاكين فى يوم البطالة » التى تجرى على النحو التالى :

مقفـــــــــرات   مغلقـات محكـــــات

كل أبواب الدكاكين على كل الجهات

تركوهــــــا   أهمـــــلوهـا

يوم عيــــــد عيـــدوه   ومضوا فى الخـــــلوات

البـــدارْ   مالنا اليوم قــــرار

أى صوت ذاك يدعو الناس من خلف الجدار

أدركوها   أطلقوها

ذاك صوت السلع المحبوس فى الظلمة ثار

فى الرفوفْ   تحت أطباق السقوف

المدى طال بنا بين قعود ووقوف

أطلقونا   أرسلونا

بين أشتات من الشارين نسعى ونطوف

سوف نبــــلى   يوم أن نبذل بذلا

أى نعم لم ننسه عن ذاك ، ولم نجهله جهلا

غير أنا قد وددنا
أن نرى العيش ، وإن لم يك ورد العيش سهلا

كالجنين وهو فى الغيب سجين
إن تحذره أذى الدنيا وآفات السنين
قال هيا حيث أحيا
ذاك خير من أمان الغيب والغيب أمين

واللغة الشعرية فى ديوان « عابر سبيل » لا تصل ، من حيث الارتفاع عن مستوى اللغة العادية ، إلى لغة العقاد فى بقية دواوينه الشعرية ، ولكنها ، بالتأكيد لا تنطبق عليها فكرة وورد زوورث عن لغة الشعر ، من أنها لغة الحياة اليومية فى الطبقات الريفية الساذجة . هى لغة أدبية بسيطة ، وإن لم تخل من بعض الكلمات الغريبة على القارىء العادى . وقد اضطر العقاد إلى شرح بعض الكلمات فى هوامش الصفحات .

ولا يستطيع الإنسان إلا أن يلاحظ منطقية وورد زوورث مع نفسه فى هذه المسألة حيث فرض عليه اختيار حوادث الحياة العادية ، استعمال لغة الحياة العادية ، والتى كانت تصل أحياناً — لضرورة المناسبة — إلى لغة المحادثة البسيطة كما هو واضح فى قصيدة بعنوان « النافورة » ولعل فى كلمة « محادثة » ، التى وضعها لها وورد زوورث كعنوان جانبى ، ما يحمل بعض الأهمية .

محاولة العقاد إذن تتمثل فى هذا الجزء المحدد من ديوان «عابر سبيل» ، ومن الأنسب أن نسميها نصف محاولة ، لأنها طرقت جانباً من جوانب القضية المتكاملة التى دعا إليها وورد زوورث ، وهو جانب الموضوعات الشعرية ،

وتركت جانباً آخر على نفس المستوى من الأهمية ، ولا تكمل صورة القضية إلا به ، وهو جانب اللغة الشعرية المناسبة لتلك الموضوعات .

أما ناقدا المدرسة الجديدة الآخران ، وهما ابراهيم المازنى وعبد الرحمن شكرى فى أعماله النثرية التى تتناول رأيه فى الشعر ، فلم يهتما اهتماما خاصا بقضية المعجم الشعرى ، على النحو الذى أثارها به وورد زوورث . ويبدو أن آراءه ، وآراء بقية الرومانتيكيين فى جوانب الشعر الأخرى ، كمفهوم الشعر والخيال الشعرى ، قد استحوذت على اهتمامهما ، واعتقدا أن نظرية المعجم الشعرى ، على خطرها فى تاريخ النقد الإنجليزى ، إنما هى قضية جانبية .

إن لغة الشعر العربى الحديث قد تطورت تطورا هائلا منذ بدء الدعوة النقدية الجديدة ، وقد أصبحت هذه اللغة أكثر دقة ، وإيحاء ، وابتعدت ، فى كثير من جوانبها ، عن مفهوم المعجم الشعرى بشكله التقليدى . لكنه من الخطأ أن نقول إن هذا التطور جاء نتيجة لتأثير وورد زوورث بمقدار ما هو نتيجة لتأثير المذاهب الأدبية الأخرى كالواقعية والرمزية ، ولكننا نستطيع أن نقول إن هناك بعض الجوانب ، وبخاصة فى لغة الشعر الحر ، واتجاهه العام ، تعود فى جذورها الأولى إلى دعوة وورد زوورث إلى « البدائية » ! وإن كانت قد وصلتنا مطورة على النحو الذى فعله بها اليوت

من اتجاهات النقد فى الغرب

أريد فى هذا المقال أن أعطى فكرة ، أرجو أن تكون واضحة بالرغم من اختصارها الشديد ، عن بعض الاتجاهات النقدية فى العالم الغربى . وسأخصص الجانب الأكبر من الحديث لاتجاهات النقد فى العصر الحديث . وقد يضطرنى الكلام عن بعض اتجاهاته إلى الرجوع إلى التاريخ البعيد والقريب ؛ لرصد بعض الظواهر التى كانت أساساً لهذه الاتجاهات، ولكننى سأحاول أن يكون هذا الجانب التاريخى مركزاً ، وفى أضيق الحدود .

وهناك مجموعة من الملاحظات العامة ، كان من الممكن أن تتأخر حتى أنتهى من إعطاء صورة عن هذه الاتجاهات ، ولكنى أفضل أن أذكرها الآن على أنها مسلمات أولية يحسن أن تكون فى ذهن القارىء قبل الدخول فى الموضوع .

وأولى هذه الملاحظات أن الاتجاهات التى سأتحدث عنها ، مع أننى سأحاول ترتيبها بحسب الشيوع التاريخى ، لم يقض الأحدث منها على الذى سبقه ، وإن كان قد أضعفه بطبيعة الحال ، وزحزحه عن مركز الضوء. فالاتجاه الأكاديمى مثلا ، الذى سأتحدث عنه بعد قليل ، لاقى اعتراضات كثيرة ، وجدت بعده، نتيجة لهذه الاعتراضات ، مجموعة من الاتجاهات النقدية ، وهو ، على الرغم من ذلك ، ما يزال له أنصار كثيرون ، وبخاصة فى محيط الجامعات .

والملاحظة الثانية أن هذه الاتجاهات جميعاً لم تنشأ فى فراغ ، ولم تكن مطلقاً مجرد صيحات كصيحات « الموضة » ، ولكنها نشأت مرتبطة بالتراث الأدبى ،

القومى والعالمى،وتطورت مرتبطة به أيضاً ، هذا التراث الذى تتتابع نصوصه فى الزمن تتابع الموجات المتصلة فى محيط واحد . ومن ناحية أخرى فإن بعض هذه الاتجاهات يعتمد على مذاهب فكرية معينة ، لاصلة لها فى الأصل بالنقد الأدبى، لكن النقاد تبنوا أفكاراً منها حاولوا تطبيقها فى دائرة اختصاصهم .

والملاحظة الثالثة أن الاتجاهات المتأخرة فى الزمن ، من بين هذه الاتجاهات ، تعتمد اعتماداً أساسياً على الاتجاهات السابقة ، وذلك على الرغم مما قد يبدو أحياناً من أنها ثورة جذرية عليها . والمتأخر من هذه الاتجاهات يأخذ ، فى نموه ، أحسن ما فى المتقدم ، وهو يحاول أن يستكشف عناصر الضعف والتحجر التى جعلته غير فعال ، فيجعل من علاج هذه العناصر نقطة بداية له ، ثم يطور هذه البداية ويكملها حتى يكون له شكل الاتجاه الجديد ومعناه . وذلك ، فى نظرى ، هو السبب الرئيسى الذى يعطى التراث النقدى الغربى عضويته ، وتكامله ، واستمراره ؛ الأمر الذى يجعله ثابت القيمة ، قوياً على مجابهة الهزات ، كما يجعله قديماً حديثاً ، حيث تتجلى فى الحديث دائماً بعض سمات القديم . ونتيجة لذلك يبدو التراث الكلاسيكى فى أوربا ، مثلا، حياً نابض الإيقاع كأنه معاصر،ويبدو كاتب مرت عليه قرون كشيكسبير، حتى خارج المسرح ، ماثلا للعيان كأنه يشارك كل إنسان حياته اليومية .

وتتصل الملاحظة الرابعة والأخيرة بالفائدة ، التى أرجو أن يحققها هذا المقال . إن الناظر إلى النقد العربى المعاصر يجده يحفل باتجاهات تتنوع تنوعاً شديداً ، وهذا المقال يحاول تقديم أصول هذه الاتجاهات من النقد الأوربى. والذى ينظر إلى هذه الأفكار التى يموج بها النقد العربى المعاصر ، دون أن يربطها بأصولها الغربية ، يحس أن بها تنافراً شديداً،وتضاداً حاداً يقف عقبة

أمام تصور تعاونها لتصل فى النهاية إلى الوحدة الفكرية للنقد العربى الحديث ، هذه الوحدة التى هى الطريق الوحيد أمام هذا النقد إذا أراد أن يحقق شيئاً ذا قيمة فى الحاضر وفى المستقبل . إن التنافر الموجود بين الاتجاهات النقدية فى الواقع العربى يزول حين يقف الإنسان على أصول هذه الأفكار ، حيث يراها متآلفة متعاونة فى الواقع الأوربى ، وإن بدت متناقضة كما أشرت فى الملاحظة السابقة . كذلك قد تساعد المعرفة بأصول هذه الأفكار على نفى بعضها لأنه لا يناسبنا ، وتقوية بعضها والتوسع فيه لأنه يساعدنا فى طريق الوصول إلى نظرية نقدية متميزة ، وذلك أمر نحتاج إليه بشدة ، ولم نسر فيه خطوات تستحق الذكر بعد .

أول ما أريد الحديث عنه من هذه الاتجاهات هو ما يمكن أن يسمى بالاتجاه الأكاديمى فى النقد . ويقوم هذا الاتجاه على استخدام مجموعة من المعلومات الإنسانية التى تدرس عادة على مستوى أكاديمى ، والتى يرى هذا الاتجاه أنه ينبغى أن تحيط بتناول النص الأدبى ، وذلك مثل التاريخ ، والإحساس التاريخى ، والبيوجرافى ، والببليوجرافى ، وتحقيق النصوص . فالدراسة التاريخية الأكاديمية مثلا يمكن الاستفادة بها فى معرفة التقاليد الأدبية التى كتب فى ظلها عمل أدبى معين ، ومعرفة هذه التقاليد تساعدنا على الحكم النقدى على هذا العمل . تلك هى الطريقة التى تناول بها الأسقف « هرد » قصيدة سبنسر المشهورة « الملكة المسحورة » ، وهى أيضاً الطريقة التى يفضلها النقاد الذين يدرسون أعمالا كتبت فى فترات سابقة .

وقد كان تقسيم التراث الأدبى إلى حركات أدبية وإلى فترات تاريخية متتابعة ، أثيراً لدى أصحاب هذا الاتجاه فى القرن التاسع عشر ، فقسم الأدب

الإنجليزى مثلا إلى الفترات التشوسرية (نسبة إلى الشاعر الإنجليزى تشوسر) والإليزابيثية (نسبة إلى الملكة اليزابيث الأولى ، وهى فترة شيكسبير) ، وفترة ما قبل الرومانتيكية ، والفترة الفيكتورية (نسبة إلى الملكة فيكتوريا) والفترة الحديثة .

ولعل أول من قام بدراسة من هذا النوع هو الشاعر دريدن ١٦٣١ — ١٧٠٠) الذى كان يرى أن تاريخ الأدب الإنجليزى يمكن أن ينظر إليه على أنه مجموعة من « القمم والوهاد » التى تبدأ بقمة هى تشوسر فى العصر الوسيط ، يليها انحدار يمثله الشعراء التيودريون (عاشوا من حكم الملك هنرى الرابع إلى حكم الملكة اليزابيث) ، ثم قمة يمثلها العصر الاليزابيثى ، ثم انحدار يمضى صاعداً حتى يصل إلى عصره هو .

وبمضى الزمن أصبح هذا النوع من الدراسات شائعاً ، ولكنه كان يقع فى خطأين أساسيين : الأول أنه كان يستخدم أحياناً لالتماس الأعذار لبعض الكتاب ، حيث كانت تبرر أخطاؤهم الفنية بواقع الظروف التى عاشوا فيها ، أو يبرر ضعفهم بأن القوالب الفنية التى كانوا يضعون تجاربهم فيها لم تكن قد نضجت بعد . والخطأ الثانى الذى عرض منهج الفترات التاريخية ، وهو ما أصبح يسمى بعملية المسح التاريخى ، لهزة أعنف ، هو تحجر هذا الاتجاه مع الزمن ، فقد تحول إلى مجرد ملاحظات عامة على خصائص كل فترة تاريخية يعرض لها ، مع مجموعة من المعلومات المتعلقة بحياة الكاتب ، والتى كانت تحشد حشداً دون أن تتغير من كاتب إلى كاتب ، ومن فترة إلى فترة . وأصبح هدف هذا الاتجاه ينحصر فى تمكين طلاب من الإجابة عن الأسئلة الخاصة بالحركات الأدبية ، والفترات

الأدبية ، كما لو كانوا قد قرأوا هذه المعلومات فى أصولها ، ودرسوا هذه المعلومات الأدبية دراسة فعلية .

ويتصل بعملية « المسح التاريخى » هذه ما يعرف « بالإحساس التاريخى » ويقوم « الإحساس التاريخى » على أساس أن المعايشة التاريخية للفترة التى كتب فيها النص الأدبى ضرورية لفهمه . وليس معنى هذا أن نعامل النص الذى كتب فى الماضى على أنه نص معاصر ، ولكن معناه الوعى الكامل عند تناول نص تاريخى ، بالتقاليد الثقافية التى كتب فى ظلها هذا النص . وقد وجه الناقد هـ . ج . بار كر النظر إلى التقاليد المسرحية فى زمن شيكسبير فبدت بعض المسرحيات غير الناجحة من وجهة النظر الحديثة ناجحة تماماً فى ظل هذه التقاليد . فنحن نستخدم « الإحساس التاريخى » لتوضيح الغموض ، وتنقية الرؤية الفنية . والذين ينادون بضرورة « الإحساس التاريخى » فى تناول النص الأدبى يؤكدون أن الإحساس بالماضى عند تناول عمل ما إنما يكون جزءاً من معنى هذا العمل وقيمته ، وأن نوع الحياة التى يكتسبها عمل ما فى رحلته الزمنية يكون جزءا من معناه وقيمته كذلك[1] .

إن كل عمل فنى إنما هو نتاج لفترة زمنية معينة ، وسيختلف هذا العمل قطعاً لو أنه كتب فى فترة زمنية أخرى . تقول الناقدة الإنجليزية المعاصرة هـ . جاردنر ، وهى من المتحمسين لعملية « الإحساس التاريخى » : « إن ضرورة الإحساس التاريخى فى تناول الأعمال التى كتبت فى الماضى ، وذلك حتى تكتسب قيمة معاصرة ، مسألة تحتمها الصعوبة التى يجدها كل جيل فى قراءة الأعمال التى كتبها الجيل السابق . ويوجد لدينا دائما نوع

(1) Daiches, D. Critical Approoches to literature p. 330.

من الفترات الميتة ، التى لا هى قريبة القرب الكافى لكى تكون معاصرة ولا هى بعيدة البعد الكافى لكى تكون تاريخية، لكنها بمجرد أن تكتسب صفة « التاريخية » تكتسب معها صفة الاتصال المعاصر . وفردية العمل الأدبى تعمق عن طريق القراءة عن حياة الشاعر ، وقراءة أعماله الأخرى . والمعلومات المتحصلة عن حياة المؤلف تجعل الإحساس بموضوعية العمل أكثر حدة ، كما أن دراسة مصادر المؤلف تؤدى إلى نفس النتيجة [1]

وتسلمنى هذه النقطة مباشرة إلى الحديث عن المعلومات « البيوجرافية » ، أو حقائق السيرة الذاتية التى يرى الاتجاه الأكاديمى ضرورتها . ويعنى هذا تفسير الإنتاج الأدبى على أنه صورة لحقائق حياة المؤلف ، أو العكس ، بأن تفسر حقائق حياة المؤلف على ضوء إنتاجه الأدبى . ويقول أنصار هذا الاتجاه إن العنصر الشخصى فى العمل الأدبى حقيقة لا يمكن تجاهلها . ونحن حين نقرأ « دانتى » ، أو « جوته » ، أو « تولستوى » ندرك أن هناك شخصاً وراء العمل الفنى فى كل حالة ، ويمكننا التعرف على صفة خاصة فى مؤلفات « دانتى » يمكن أن نسميها « الدانتية » ، وأخرى فى مؤلفات «جوته» يمكن أن نسميها « الجوتية » وثالثة فى مؤلفات « تولستوى » يمكن أن نسميها « التولستووية » . كذلك فإن استخدام حقائق السيرة الذاتية يساعدنا فى دراسة مسائل تتصل اتصالا شديداً بمشكلات التطور فى تاريخ الأدب ، وذلك كالنمو والنضج والانحدار المحتمل فى أدب كاتب معين ، كما أنه يساعدنا على معرفة أشياء بالغة القيمة عن علاقات المؤلف الاجتماعية، وأسفاره ، والمناظر الطبيعية التى رآها ، والمدن التى عاش فيها ، وكل ذلك ضرورى

(1) Gardner, H. The Business of Criticism, pp. 19—20.

لتوضيح المؤثرات التى تدخلت فى تكوين الأديب ، والمنابع التى استمد منها أدبه .

ولقد تعرض الاتجاه الأكاديمى ، بجوانبه التى تحدثت عنها ، لحملات شديدة ، فاعترض على اتجاه السيرة الذاتية بأن الأدب ليس دائماً تعبيراً صريحاً أو مباشراً عن شخصية قائله حتى يمكننا تفسيره من خلال معرفتنا بحياة قائله . إنه قد يكون تجسيما لأحلام الكاتب ، لا لحياته وتجربته الحقيقية ، كما أنه قد يكون قناعاً يتوارى خلفه الشخص الحقيقى ، وقد يكون ، من ناحية أخرى ، صورة للحياة التى يريد الكاتب أن يهرب منها . وينبغى ألا ننسى ، بالإضافة إلى كل ذلك ، أن تجربة الفنان فى الحياة حين توضع فى قالب فنى معين تختلف عن التجربة قبل أن توضع فى هذا القالب الفنى . والخطر الذى يترتب على إضافة أية قيمة نقدية لحقائق السيرة الذاتية ، فى نظر معارضى هذا الاتجاه ، خطر حقيقى . إن قصيدة مثل قصيدة « بيرون » المسماة « وداعاً » لا يمكن أن توصف بأنها أجود أو أردأ لمجرد أنها تتحدث عن علاقته بزوجته ، وليس مؤسفاً ، كما يقول أنصار اتجاه السيرة الذاتية ، أن مخطوطة القصيدة لا توجد عليها آثار الدموع التى سقطت عليها . إن القصيدة موجودة سقطت عليها الدموع أو لم تسقط ، أما الناحية الشخصية فقد ذهبت ولا يمكن أن يعاد تشكيلها ، بل إنه لا داعى لإعادة هذا التشكيل [1] .

وتشمل صلة النقد الأدبى بالعلوم الأكاديمية بعض نواحى النشاط الأخرى من مثل إعداد المراجع « البيليوجرافى » ، وتحقيق النصوص ،

---

(1) انظر الفصل السابع من كتاب :
Wellek, R. and Warren, A., Theory of Literature.

والترتيب الزمنى لمجموع أعمال المؤلف ... الخ . ويعتبر هذا النوع من النشاط مرحلة سابقة على النقد لا داخلة فيه ، فهو يتصل ، وبخاصة فى مسألة تحقيق النص ، بتمحيص العمل الأدبى ، وتلك مرحلة تسبق تقويمه ويقال فى هذا المجال ما فائدة التحليل الدقيق ، والنقد المتأنى لمسرحية من مسرحيات شيكسبير مثلا إذا كان النص الذى بين أيدينا تحتوى على تعديلات ، وإضافات ، وأخطاء مطبعية ، وأشياء أخرى لم يكن لشكسبير دخل فيها ؟ إن بعض النقاد أنفق وقتاً ومجهوداً فى تحليل كلمة معينة ، محاولا أن يبرز ما فيها من جمال وإيحاء ، ثم تبين ، بالتحقيق ، أنها ليست أكثر من خطأ مطبعى .

وقد حظيت مسرحيات شيكسبير ، بصفة خاصة ، بحركة تحقيق علمية واسعة ، ويحاول الدارسون ، منذ القرن الثامن عشر ، أن يحددوا القراءة الصحيحة لأقسام منها تبدو مضطربة . وقد توصل هؤلاء الدارسون إلى أنه لكى نحكم على نص من هذا العصر حكماً صحيحاً ، ونستطيع إدخال تعديلات عليه ونحن مطمئنون ينبغى أن نعرف شيئاً عن النظام الذى كانت تتبعه دور الطباعة فى العصر الإليزابيثى مع مقارنته بما هو متبع فى دور الطباعة الحديثة . ومن ناحية أخرى لا يمكن للناقد أن يبدأ عمله ، حتى بالنسبة للنصوص المعاصرة ، إلا بعد مقارنة النصوص فى الطبعات المختلفة . كذلك يجد الناقد نفسه مضطرا إلى الاعتماد فى بعض الأحيان على البحوث المتخصصة العميقة فى فن « البيبليوجرافى » ، وذلك قبل أن يستطيع التوصل إلى النص الحقيقى الذى كتبه المؤلف . وإذا كانت معرفة زمن الطبعات المتعددة أمراً هاماً فإن معرفة التسلسل الزمنى لأعمال كاتب معين أكثر أهمية ، ونحن إذا لم تكن لدينا مثلا معرفة بالترتيب التاريخى لأعمال شيكسبير ،

وفهمنا أن مسرحيته « العاصفة » كتبت فى نفس الفترة التى كتبت فيها مسرحيته « كوميديا الأخطاء » فإن فكرتنا عن تطور فن الشاعر ستختلف تماماً عما هى عليه الآن .

بعد هذا الحديث عن الاتجاه الأكاديمى أنتقل إلى الحديث عن بعض الاتجاهات الأخرى . فى القرن التاسع عشر نشأ مذهبان خطيران وتطورا ، أحدهما فى الاقتصاد وتفسير التاريخ ، وهو المذهب الماركسى ، والثانى فى علم النفس هو مذهب فرويد فى تفسير الشعور . وقد أتيح لهذين المذهبين ، مع أنهما ليسا مذهبين نقديين أصلا ، أن يؤثرا فى النقد الأدبى بما لم يؤثر به عليه شىء آخر . وقد نما الأثر النقدى للمذهب الماركسى وتطور عن النقد الواقعى فى القرن التاسع عشر ،وظهر ذلك أولا فى المانيا على يد فرانز مهرنج (١٨٤٦ — ١٩١٦) ، وفى روسيا على يد جورجى بليخانوف (١٩٥٦ — ١٩١٨) ويلاحظ أن هذين الناقدين لم يلتزما فى نظرتهما إلى الأدب بالنظرية الماركسية فى المجتمع أو الاقتصاد ، وكل ما اعتقداه هو أن النقد عملية لربط الإنتاج الأدبى بالمجتمع أكثر مما هو مقياس جمالى . ولكن نظرية هامة طبقت فى روسيا منذ حوالى سنة ١٩٣٠ فى النقد هى نظرية « الواقعية الاشتراكية » .

وتنادى « الواقعية الاشتراكية » بأن على الفنسان أن يعنى بتصوير الحقيقة بشكل دقيق ، وأن يكون واقعياً فى تصويره هذا ، بحيث يتخذ من المجتمع المعاصر مادة لفنه ، وتنادى كذلك بأن على الفنان أن يكون واقعياً اشتراكياً ، بمعنى أن يستعمل فنه فى الدعوة إلى الاشتراكية . والأدب من وجهة نظر « الواقعية الاشتراكية » تعليمى ، بمعنى أنه يقدم تعاليم معينة ، ويهدف إلى تحقيق فائدة محددة وهو ، مثالى أيضاً ، يرينا

الحياة لا كما هى عليه فى الواقع فحسب ، بل كما ينبغى أن تكون عليه ، وذلك طبقاً للنظرية الاشتراكية . وهناك مجموعة من النقاد السوفييت يدركون ويؤكدون أن الوسائل التى يستخدمها الفن هى الشخصيات والصور والأحداث وهم فى هذا يتفقون مع بقية نقاد العالم ، حتى هؤلاء الذين يقفون على النقيض منهم تماماً من الناحية الأيديولوجية . أما فى خارج الاتحاد السوفيتى فقد لاقت « الواقعية الاشتراكية » فى محيط النقد استجابة فى الولايات المتحدة فى العقد الرابع من هذا القرن حين ارتفعت أصوات تنادى بدراسة الأدب على أنه صورة للمجتمع ، وذلك كما هو واضح فى المحاولة التى قام الناقد برنارد سميث سنة ١٩٣٩ وأسماها « العوامل الفعالة فى الأدب الأمريكى » . ثم أثر النقد الماركسى بعد ذلك فى أمريكا على نطاق واسع ، وظهر أثره حتى عند نقاد يمثلون الاتجاهات أخرى غير الاتجاه الماركسى مثل الناقدين أدموند ولسن ، وكينيث بيرك . وفى انجلترا يعد الناقد كروستوفر جوودويل) ١٩٠٧ — ١٩٣٧) أبرز ناقد ماركسى ، وكتابه « الوهم والحقيقية » المنشور سنة ١٩٣٧ يمكن أن يعد مزيجاً من الماركسيه ، والانثرويولوجى ، والتحليل النفسى ، وهو ثورة على الاتجاه الفردى الذى تميز به النقد الإنجليزى فى جميع عصوره . وأشهر ناقد ماركسى الآن ، على مستوى العالم كله ، هو الناقد المجرى جورج لوكاتش ، وهو يؤلف بالألمانية ، وتضم كتبه جوته وعصره (١٩٤٧) ، « والقصة التاريخية » (١٩٥٥) ، وهما يتناولان اتجاهات الأدب فى القرن التاسع عشر على أساس واقعى ، ولكنهما لا يهملان القيم الأدبية البحتة . وبهذا يتبين أن النقد الماركسى لا يعمل بقيم ماركسية خالصة وإنما يستخدم أسساً أخرى تعتبر قاسما مشتركا بين المناهج النقدية كلها[1] .

---

(١) انظر لهـذه الفكرة ، والأفكار التالية ، مقالا بقلم رينيه ويليـك الذى سبقت الاشارة اليه ، وذلك فى كتابه :

أما الاتجاه النفسى فهو ، مثل الاتجاه الماركسى ، يهدف إلى الكشف عن الدلالات الاجتماعية والأيديولوجية الكامنة فى العمل الأدبى ولكنه يعتمد على مسلمات مختلفة تماماً ، يرى فرويد وتلاميذه المباشرون أن العملية الفنيه إنما هى نتيجه اضطراب عصبى ، وأن الفنان ، عن طريق التعبير الفنى ، أو « التطهير الفنى » يعصم نفسه من أن تتحطم تماماً ، ويحول ، فى نفس الوقت ، عن طريق مداومة الإنتاج ، بينها وبين الشفاء الكامل . ويحتوى الأدب ، طبقاً لمفهوم هذا الاتجاه ، على ثروة كبيرة من عالم اللاشعور ، فالشاعر يكشف عن ذكرياته المكبوتة من تجارب الطفولة وعقدها ، ويمكن أن يرى ذلك واضحاً ، عن طريق الرمز فى الأحلام . والأساطير ، والخرافات. وقد استمد فرويد المصطلح الذى اشتهر به « عقدة أوديب » من مسرحية سوفوكليس الشهيرة « أوديب الملك » ، وحاول تفسير مسرحية « هاملت » وكذلك «الأخوة كارامازوف » على أنهما رموز للحب والكراهية بين الأقرباء . وينبغى أن يشار هنا إلى أن فرويد نفسه لم يكن مهتما بالأدب بصفة أساسية ، وأنه كان يعتقد أن التحليل النفسى وحده لا يحل مشكلة الفن ، ولكن أتباعه توسعوا فى تطبيق النظرية على الأدب وخلعوا على ذلك صبغة علمية . ولكى ندرى مدى التوسع فى تطبيق هذه النظرية على الأدب نشير إلى أن مجلة « إماجو » التى كانت تصدر فى ألمانيا بين سنتى ١٩٢٢ ، ١٩٣٨ كانت مخصصة لتطبيق نظرية فرويد على الأدب . وقد درس كثير من أتباع فرويد الدوافع اللاشعورية فى العمل الأدبى ، وفى الشخصيات الروائية بصفة خاصة ، كما درسوا الأهداف اللاشعورية للمؤلفين .

وقد انتشر النقد الفرويدى بسرعة فى جميع أنحاء العالم ، وهو يخوض فى تفصيلات متعبه عن الرموز الجنسية فى العمل الفنى ، وكثيراً منها يطغى بذلك

على ناحية المضمون ، والناحية العضوية ، فى الأعمال التى يتناولها . ويلاحظ هنا، كما لوحظ فى الاتجاه الماركسى، أن اتجاه التحليل النفسى ساهم فى تكوين مجموعة من النقاد ، وإثراء أدواتهم النقدية ، مع أنهم لا يمكن أن يوصفوا بأنهم نقاد فريدويون ،ومن هؤلاء النقاد الناقد الشهير أدموند ولسن الذى حاول فى كتاب له يسمى « الجرح والقوس » أن يستخدم نظرية فرويد فى تفسير أعمال الكاتب المعروف كبلنج ، وكذلك استطاع هربرت ريد أن يفسر أعمال كل من شيللى ووردزورث على نفس الأساس . ويشير عنوان كتاب أدموند ولسن إلى اعتناقه النظرية القائلة بأن الفن اضطراب عصبى ، مستخدما للتدليل على ذلك مسرحية سوفوكيس المسماه باسم بطلها فليركتيس ، وهو يتخذه رمزاً للفنان[1] .

فاذا حاولنا التعرف على بعض اتجاهات النقد الحديث الأخرى فى الغرب فانه يبدو لنا أن أكثرها شيوعاً هو الاتجاه اللغوى . ويأخذ هذا الاتجاه من قول مالاميه « إن الشعر لا يكتب بالأفكار ، إنما يكتب بالكلمات» شعارا له . والحق أن الاهتمام بلغة الشعر اهتمام قديم يعود إلى أرسطو نفسه، وأشهر صيحة فى هذا المجال ثورة وردزورث على المعجم الشعرى التقليدى للقرن الثامن عشر ، ومناداته باتخاذ لغة الناس الخام العاديين أداة للشعر ، وإزالة الفروق المصطنعة بين لغة الشعر ولغة النثر[2] . وقد رأى القرن العشرين أوجهاً

---

(١) كان هذا البطل يعانى من جرح خبيث كريه الرائحة ، وكان معزولا فى جزيرة نتيجة لذلك ، ولكن المواطنين الاغريق أرادوه ، وبحثوا عنه ، لأنهم كانوا فى حاجة شديدة الى قوسه السحرية لاستخدامها فى الحرب الطروادية — ان الفنان يدفع من صحته ضريبة رؤيته الممتازة ، ومع أن المجتمع يتنكر له فانه لا يستطيع الاستغناء عنه ، وذلك لقوة فنه الخارقة .

(٢) لاستيفاء هذه النقطة انظر مقالا لى فى مجلة المجلة (عدد أكتوبر ١٩٦٦) بعنوان « نظرية المعجم الشعرى فى النقد الحديث » .

مختلفة للاهتمام بلغة الشعر ، ففى روسيا أسست خلال الحرب العالمية الأولى جمعية أسمها « جميعة دراسة لغة الشعر » . وقد كانت هذه الجمعية تهتم بلغة الشعر خاصه ، وتدرس طبقات الصوت ، وانسجام الحركات والسواكن ، والقافية ، والإيقاع فى النثر . وفى المانيا طبقت على الأدب ، بعد الحرب العالمية الأولى ، أفكار عن علم اللغة تختلف عن الأفكار التى طبقتها المدرسة الروسية ، فاعتمد فوسلر (١٨٧٢ — ١٩٤٩) على تعريف كووتشة للفن فى دراسة علمى النظم والأسلوب . واعتمد ليوسبتزر على نظرية فرويدفى دراسة الأسلوب، هادفاً إلى أن يتوصل من خلال ذلك إلى الصفات الشخصية للكاتب ، ثم طور سبتزر نفسه فاتجه إلى تفسير البناء الأدبى كله ، الذى يشغل الأسلوب منه السطح فحسب ،مؤكداً أن ملاحظة السطح (الأسلوب) تقود إلى الكشف عن الدافع الرئيسى فى العمل الفنى ، أو إلى وجهة النظر هذه اللاشعورية . وقد تناول سبتزر بالتحليل مئات القطع ، وأثبت فى ذلك ذكاء لا يجارى ، واختار الآداب الفرنسية والإيطالية والإسبانية مجالا لعمله وخلال سنواته الأخيرة ، التى قضاها فى الولايات المتحدة ، تناول بالتحليل بعض أعمال الشاعر الإنجليزى دون ، وبعض أعمال الشعراء الرومانتيكيين الإنجليز أما أريخ أورفنج (١٨٩٢ —١٩٥٧) فقد سلك نفس النهج،وكتابه الهام المحاكاة » (١٩٤٦) ، الذى ترجم إلى الإنجليزية أخيراً،يتناول الواقعية من هومر ان بروست ، وهو يعتمد على تحليل الأسلوب ، ملقياً بذلك ظلالا على التاريخ الأدبى والاجتماعى والعقلى .

ويعتمد الاتجاه اللغوى فى النقد فى انجلترا على فرع واحد فحسب من فروع

الدراسات اللغوية ، فهو يهمل الفوسيولوجى ، وعلم اللغة ، مركزاً على علم المعنى فى تحليل دور اللغة العاطفية (فى مقابل اللغة الذهنية العلمية) ، وهو يدرس الصلة بين الرموز (وهى الكلمات) وبين معانيها من جهة ، والصلة بين كل ذلك ، وبين الأحداث الذهنية والعضوية التى تفجرها هـذه الرموز من جهة أخرى . ونتيجة ذلك كله أن الأدب نشاط وسيلته الرمز .

طور رتشاردز ، أستاذ هذا الاتجاه ، على هـذا الأساس ، نظريته التى تقول بأن المعنى شىء متميز ، فى العمل الأدبى ، عن الإحساس ، وعن الشعور ، وعن النغم ، وعن الهدف ، والتى تؤكد ، فى مجال الشعر ، غموض اللغه . وقد قام رتشاردز بتجربة رائدة فى كتابه المسمى « النقد العملى » (١٩٢٨) ، وذلك حين وزع على تلاميذه قصائد حذف إسم قائلها ، وطلب إليهم تحليلها ، ولمن عسى أن تـكون ، وبعد أن تجمعت إليه أوراق إجابات الطلاب قام بدراسة تحليلية للشعر ، ومصادر الخطأ فى فهمه ، على ضوء إجابات الطلاب . غير أنه حين أراد أن يصوغ نظريته العامة طغت عليه الناحية النفسية ، فهو لا يعترف بالقيم الجمالية ، وإنما بالأثر النفسى الذى تحدثه القصيدة فينا . وتقضى نظرية رتشاردز بالفصل بين القصيدة كبناء فنى موضوعى ، وبين ذهن الإنسان المتلقى كما تقضى بفصل الشعر عن كل أنواع المعرفة ، وحتى عن الحقيقة نفسها .

لنظرية رتشاردز ، إذن ، جانبان ، جانب لغوى ، وجانب نفسى . وقد تنبه تلاميذه إلى أنهم لو صرفوا النظر عن الجانب النفسى فى النظرية ، وركزوا على تطوير لغة الشعر ، التى نجح أستاذهم ، إلى حد بعيد ، فى توجيه الأذهان إليها ، فإنه من الممكن أن يتوصلوا إلى نتائج كبيرة الأهمية . وهذا

ما حاول أن يفعله تلميذ رتشاردز وليم أمبسون . وقد أهمل أمبسون فكرة الإثارة العاطفية التى قال بها أستاذه ، وكرس جهده للقضية القائلة بأنه لغة غامضة بالضرورة وقد غالى أمبسون فى هذه المسألة حين خصص كتاباً كاملا لألوان الغموض الفنى المحتملة فى الشعر عنده أسماه «سبعة أنماط من الغموض» (١٩٣٠)[1] . يقول أمبسون فى كتابه هـذا إن الغنى الموجود فى لغة الشعر يمكن أن يتضاعف بالتحوير فى هذة اللغة ، وهذا التحوير يهيىء ، مهما كان بسيطاً ، الفرصة أمام التعبير اللغوى الواحد لإنتاج مجموعة من ردود الفعل. والأنواع السبعة للغموض الشعرى عند أمبسون هى الآتية :

١ — كلمة ، أو نظم كلام ، يمكن أن يؤثر فى عدة اتجاهات فى وقت واحد .

٢ — معنيان ، أو أكثر ، يمكن أن يتألف منهما ، أو منها ، المعنى الواحد الذى أراده الكاتب .

٣ — فكرتان تقدمان فى وقت واحد .

٤ — معان مختلفة تتآلف لتوضيح حالة ذهنية معقدة لدى الكاتب .

٥ — صورة أو مجاز يقع وسطاً بين معنين .

٦ — قد يضطر القارىء لاختراع تفسير لأن ما قيل متناقض .

٧ — معنيان متناقضان يدلان على إنقسام عميق فى ذهن الكاتب .

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الأقسام السابقة للغموض ليست هى نفسها « واضحة » تماماً : وأن أمبسون قد يتطرف فى تحليلاته اللغوية حتى تنقطع

---

(١) النسخة التى بيدى هى الطبعة التى ظهرت سنة ١٩٦١ .

الصلة بينه و بين النص الأدبى ، وحتى يتوه فى عالم تداعى المعانى والرموز الذى لا آخر له ، أو الذى ينتهى به إلى مجال شخصى بحت .

وقد تأثر النقد الأدبى الحديث تأثراً بالغاً بآراء رتشاردز ، وظهر هذا الأثر أوضح ما يكون على بعض أعضاء مدرسة «النقد الجديد»[1] فى أمريكا من أمثال كينيث بيرك ، وكلينيث بروكس اللذين استغلا علم المعنى ومصطلحات رتشاردز ، بعد تجريدها من دلالاتها النفسية ، فى تحليلاتهما اللغوية . لكنه من الحق أن يقال إن النقد الجديد أيضاً متأثر إلى حد كبير باتجاه نقدى رئيسى آخر من اتجاهات النقد الغربى الحديث ، وهذا الاتجاه هو ما أبدأ الحديث عنه الآن .

يعرف هذا الاتجاه بالاتجاه «الشكلى العضوى الرمزى» فى النقد الحديث . وقد سبق هذا الاتجاه بمحاولات عديدة بدأت فى ألمانيا فى القرن التاسع عشر ، وانتقلت إلى انجلترا بواسطه الشاعر الرومانتيكى الشهير كوليردج ، وكذلك أثرت فى الرمزيين الفرنسيين ، وفى الناقد المعروف كروتشه .

---

(١) يعود تاريخ الحركة المعروفة بحركة « النقد الجديد » الى العقد الثالث من هذا القرن ، ولكنها لم تسم بحركة « النقد الجديد » الا بعد أن أصدر الناقد كرو رانسوم ، وهو أحد أعلامها ، كتابا بهذا الاسم سنة ١٩٤١ . ويطلق هذا المصطلح عادة على أعمال مجموعة قليلة من النقاد الأمريكيين ، من أمثال آلان تيت ، وبلاكمور ، وونترز ، بالاضافة الى بيرك، وبروكس اللذين ذكرا فى صلب المقال ، ولكنه أحيانا يتسع ليشمل الاتجاه العام فى النقد المعاصر الى التحليل اللغوى ، والتركيز الخالص على النص الأدبى ، دون الرجوع الى عناصر خارجية عنه ، كحقائق حياة المؤلف ، والحقائق التاريخية . وعلى الرغم من اتفاق « النقاد الجدد » على ضرورة التحليل اللغوى الشامل للنص الأدبى فانهم لم يتفقوا على طريقة واحدة ، أو أسس معينة ثابتة لهذا التحليل . لكنهم يتفقون على شىء رئيسى ، وهو أن القصيدة يجب أن تعامل على أنها قصيدة لا على أنها وثيقة اجتماعية ، أو فلسفية ، أو تاريخية .

أما كروتشه فقد سيطر على النقد الإيطالى منذ حوالى نصف قرن ، وقد استمر هذا التأثير حتى الآن ، ولكنه لم يؤثر التأثير الذى كان ينتظر له خارج حدود إيطاليا . ويرى كروتشه أن الفن ليس حقيقة ملموسة، وإنما هو ذهن، وهو ليس متعة ، ولا أخلاقا ، ولا علماً ، ولا فلسفة . وليس كروتشه ، كما قيل ، داعية للشكل ، فهو لا يرى فرقاً يميز الشكل عن المضمون، كما أنه ليس من أنصار الفن للفن . وهو يعلق أهمية ضئيلة على الشكل بمعناه المعروف ، ويركز تركيزاً شديداً على ما يسميه « بالأحاسيس المرشدة » فى العمل الفنى . ولا مكان عنده للأنواع البلاغيه كالأسلوب والرمز ، كما أنه لا يفرق بين الفنون المختلفة ، ذلك لأن كل فن إنما هو تعبير خاص عن الحدث والفنان ، والعمل الفنى ، والملتقى يكونون عنده وحدة واحدة ، ويقوم النقد ، فحسب، بازاحة بعض العقبات من طريق هذا الاتحاد . وكل العوامل الخارجية، ومنها « التكنيك » الفنى ، ليست من الفن فى شىء عند كروتشه ، كما أنه ليس من النقد الأدبى : تاريخ الأدب ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، والفلسفة ، وعلم الأسلوب .

وقد تجلى النقد « الشكلى » فى فرنسا عند بول ـ ليرى بصفة خاصة. وقد أكد فاليرى ابتداء ، على عكس مايرى كروتشه ، انفصال كل من الكاتب والعمل والمتلقى ، وأكد قيمة الشكل كشىء منفصل عن المشاعر . وعنده أن هناك فاصلا عميقاً بين عملية الخلق الفنى ، وبين العمل الفنى نفسه ، وهو يبدو أحياناً مهتما بعملية الخلق أكثر من اهتمامه بالعمل الفنى . والشعر عنده ليس وحياً ولا حلماً ، ولكنه صنعة ، وينبغى ، لكى يكون كاملا ، ألا يكون شخصياً . والفن العاطفى فن ناقص، والشعر يجب أن يكون صافياً ،

خالياً من الحقائق،ومن العناصر الشخصيةوالعاطفية . والشعرعالم من الصوت والمعنى متلاحم بطريقة يستحيل معها الفصل بين الشكل والمضمون . والشعر لا يشرح ، ولا يترجم ، وهو يستغل المنابع اللغوية إلى أقصى حد ممكن ، ويتميز عن الكلام العادى عن طريق الصوت والبحر وكل معطيات الصورة الخيالية : ولغة الشعر لغة داخل اللغة ، وهى لغة مصنوعة تماماً : والشعر تمرين، ولعب وغناء ، وسحر . والرواية ، بحبكتها المعقدة ، وتفاصيلها التى لا صلة لها بالتجربة ، والمسرحية ، بمخاطبتها للمشاعر العنيفة ، ليستا فناً أصيلا .

ويعد ت. س. اليوت رائد الاتجاه « الشكلى العضوى الرمزى » فى إنجلترا وقد بدأ اليوت نظريته ببحث نفسى عن عملية الخلق الشعرى ، فالشعر عنده ليس « إنسياباً تلقائياً للمشاعر الغلابة » كما كان يقول وردزورث ، ولا هو تعبير عن المشاعر الشخصية ، كما تقوم النظرية الرومانتيكية فى الشعر،ولكنه بناء موضوعى للمشاعر التى تتطلب إحساساً متحداً ، وتعاوناً بين العقل والحس ، بقصد التوصل إلى « معادل موضوعى » دقيق للمشاعر ، وهذا « المعادل الموضوعى » هو البناء الرمزى للعمل الشعرى .

ويبدو أثر اليوت ، متحداً مع أثر رتشاردز فى ناقد إنجليزى معاصر له خطره هو ليفيز الذى جعل من مجلته المشهورة «التمحيص» منبراً له ولحوارييه. وقد أعلن ليفيز أخيراً أنه يختلف مع التطورات الأخيرة لاتجاه كل من رتشاردز واليوت ، ولكن نقطة البداية التى بدأ منها ليفيز لها جذور عميقة فى مفهوم الذوق عند اليوت ، وفى طريقة التحليل النفسى عند رتشاردز . وتعتمد طريقة ليفيز على القراءة الفاحصة الممعنة للنصوص ، وتهدف إلى الإحساس النقدى بحيث يستغنى عن النظرية النقدية . ولكن الإحساس

النقدى هـذا عنده يعنى الإحساس بالتقاليد ، وبالثقافة المحلية ، وبالجماعة المتلاحمةفى الريف الإنجليزى القديم . ويهاجم ليفيز العامل التجارى فى الأدب بشدة ، ويلح على الحاجة إلى مقاييس معينة كالنضج ، والعقل ، والنظام . على أنه ينبغى أن يلاحظ ونحن نتحدث عن ليفيز أن اهتمامه بالشكل ليس اهتماماً مطلقاً ، فهو سرعان ما يترك التحليل اللغوى الخالص ، فى أحيان كثيرة ، ويتعمق فى محاولة الكشف عن العالم الخاص الذى يحاول الكاتب أن ينقله إلينا ، وهنا يصبح ليفيز ناقداً اجتماعياً وأخلاقياً .

هنا يأتى أثر مدرسة الشكل العضوى الرمزى « على النقاد الجدد » من أمثال رنسوم، وتيت ، وبروكس، وومسات ،ووارين ،فهم يشاركون ليفيز فى الاعتقاد بأن المدنية شر ، وأن العامل التجارى فى الأدب شر ، ويحسون بوجوب الوصول إلى مجتمع صحيح يعمل وحدة على أن ينتج أدباً حياً ولقد وصلت حركة « النقد الجديد » أخيراً إلى حالة يصعب معها أن تستمر مؤثرة وفعالة ، فاختيارها للنصوص يتم فى دائرة ضيقة ، والتاريخ الأدبى فيها مهمل تماماً ، والصلة بينها وبين علم اللغة الحديث صلة سطحية ، الأمر الذى يبدو معه الغاؤها لدراسة المعجم والأسلوب والبحر .

وقد يبدو حل أزمة « النقد الجديد » كامناً فى اتجاه نقدى آخر هو « الاتجاه الأسطورى » . وقد تطور هذا الاتجاه عن الانثروبولوجى الثقافى ، وعن تفسير يونج ، تلميذ فرويد ، لعالم اللاشعور بأنه رصيد من « الأنماط العليا » ، وصور أساسية للجنس الإنسانى . وقد كان يونج نفسه شديد الاحتياط فى تطبيق نظريته فى الكشف عن الأساطير الأساسية للجنس الإنسانى

الـكامنة فى الآداب جميعها وعلى هـذا الاساس اعتبرت قصيدة كوليردج « الملاح القديم » ، وقصيدة اليوت « الأرض الخـراب » مجرد نماذج تعـاد ولادتها بطريقة جديدة . وهذا النوع من النقد ، وبخاصة فى الولايات المتحدة يسمح ، على العكس من « النقد الجـديد » بمناقشة الموضوع ، والمضمون ، والحـكايات الشعبية . . الخ. والخطر فى هذا الاتجاه يكمن فى أنه يمحو الفوارق بين الفن والدين ، ويركز قيمة الشعر كلها فى التعبير عن مجموعة قليلة من الأساطير . على أن بعض نقاد هـذا الاتجاه ، من أمثال فـراى فى كتابه « تشريح النقد » يمزج بين الاتجاه الأسطورى ، واتجاه النقد الجديد .

بقى من اتجاهات النقد الغربى الاتجاة الوجودى فى النقد . وقد سيطرت الوجودية ، كفلسفة حياة ، على فرنسا وألمانيا بعد الحـرب العالمية الثانية ، وينحسر تأثيرها على أوربا الآن انحسارا بطيئا . وقد اهتمت الوجـودية الألمانية فى النقد الأدبى بالنص ، وبموضوع الأدب ، ولم تعط اهتماما مشابها للعوامل النفسية ، والبيوجـرافية ، والاجتماعية ، والتاريخية . ومن أهم المحاولات فى النقد الوجودى الألمانى المحاولةالتى قام بها أميل ستاجير لتفسير الزمن كـقالب للخيال الشعرى ، وقد وصف ، فى ذلك ، الأنواع الشعرية الرئيسية بأبعاد الزمن الثلاثة، فوصل الشعر الغنائى بالحاضر،والملحمى بالماضى والمسرحى بالمستقبل .

ويمثل جان بـول سارتر فى فرنسا الآن الشخصية الرئيسية التى تمثل الوجودية وكتابه « ما الادب ؟ » دعوة إلى ميتافيزيقية الفن ، هو يعترف بالشعر الخالص [(١)] .

---

(١) يرى سارتر أن الالتزام ضرورى فى النثر فقط ، ولا يرى ذلك فى الشعر ، وقد اقام على تلك الفكرة نظرية متكاملة (انظر كتابه ما الادب؟)=

وهدف الفن عنده ليس ببعيد عما قال به شيللرمن أنه «اكتشاف العالم عن طريق جعلنا نراه لا كما هو، ولكن كما لو كان يضرب بجذوره فى أعماق الحرية الإنسانية». ومع ذلك فالخيال معطل من وجهة نظر سارتر، لأنه يخلق فى رأيه عالما مشوها متوهما، وبعد عن الحقيقة من شأنه أن يتحطم عند أول اتصال بالعالم الوقعى السخيف المرعب.

هذا عرض عاجل للاتجاهات الرئيسية فى النقد الغربى الحديث، لم أقصد فيه إلى التحليل، أو الاستقصاء، فذلك شىء لا يحتمله مقال، مهما طال، لكننى قصدت إلى رسم الخطوط العامة جدا لكل اتجاه، ووضعت من المعالم ما يمكن أن يعتبر رءوس موضوعات قد أعود إليها، أو يتناولها غيرى، بالدرس التفصيلى وأعتقد أن التعرف على هذه الإتجاهات تعرفا واسعا وعميقا مسألة لها أهميتها القصوى، باعتبار أن ذلك يعتبر مدخلا ضروريا لدراسة اتجاهات النقد العربى الحديث.

= ترجمة الدكتور محمد غنيمى هلال، ص ٨ وما بعدها، والقول بأنه رجع عن هذا الرأى، وقال بالتزام الشعر أيضا، استنادا الى بعض أحاديثه، قول يحتاج الى تريث. وعلينا، على الأقل، أن ننتظر حتى يقرر سارتر ذلك، فى نظرية متماسكة، كما قرر عكسه فى المرجع المشار اليه، فى نظرية متماسكة.

عقبات

في طريق النقد العربي الحديث

كتب ت. س. اليوت في عام ١٩٣٢ يقول لو أن الكتاب كتبوا عندما يكون لديهم ما يقولونه فحسب، ولم يكتبوا لمجرد الرغبة في الكتابة، أو لأنهم يشغلون مناصب تتطلب منهم أن يؤلفوا كتبا، ما كانت الكتب النقدية الجديرة بالقراءة لتكون قليلة جداً بالقياس إلى مجموع النتاج النقدي»[١]

ولا أعرف قولا ينطبق على حياتنا النقدية الحديثة كما ينطبق هذا القول. ويبلغ هذا الانطباق مداه في حركة النقد المعاصر. أن القارىء للانتاج النقدي الحديث لا يستطيع أن يهرب على رأس كل مرحلة من مراحل قراءته من مواجهة تساؤل ملح، يشتد إلحاحا أمام الإنتاج النقدي المعاصر، مؤداه هل هذا العدد الهائل الذي تخرجه المطابع من الكتب والمقالات النقدية يمثل استجابة جادة لمشكلات حقيقية واجهت أصحابها، وكان من الضروري أن تكتب هذه الأعمال للتعبير عن وجهة نظر خاصة بالنسبة لهذه المشكلات من حيث تشخيصها أو اقتراح حلول لها؟ والإجابة التي تفرضها معظم هذه الأعمال على الذهن إجابة بالنفي للأسف الشديد، ذلك لأنها لا تزيد — في حالاتها الحسنة — عن أن تكون إعادة لكتابة مجموعة من المعلومات بين دفتي كتاب واحد بعد أن كانت مبعثرة في مجموعة من الكتب، وأكثر ما يتجلى ذلك في إنتاج المطابع من الكتب التي تحمل طابعا أكاديميا. وقد ينحدر

---

(١) T.S. Eliot, The Use of Poetry and The Use of Criticism, p. 20.

هذا الانتاج إلى مستوى يكون فيه استهانة صريحة بالمسئولية العلمية ، وبرسالة الناقد الادبى[1] .

ويبدو أن كتابا كثيرين من المشتغلين بالنقد الأدبى فى المحيط الجامعى ، الذى أنتمى إليه ، يكتبون لأنهم يحتلون مناصب من المحتم عليهم فيها أن يؤلفوا كتبا كما يقول اليوت . وقد يكون فى مقدمة الدواعى التى تجعل الكتابة أمرا حتميا ربط الترقية بالانتاج المنشور . وهناك ، إلى جانب ذلك ، طائفة تجاوزت هذه الضرورة بوصولها إلى أعلى درجات السلم الوظيفى فى هيئة التدريس ، ولكنها مازالت تنتج بغزارة ، انتاجا يحمل نفس الطابع . ويظهر أن لهذا النشاط أيضاً دواعيه عند أصحابه ، من البقاء فى الصورة بالنسبة للقارىء ، محافظة على « السمعة العلمية » ، أو خوفا من الوقوع فى دائرة النسيان ، أو لاعتبارات أخرى أخشى أن تكون أقل وزنا بكثير من الاعتبارين السابقين .

هذا النوع من الانتاج الغزير الذى تحركه دوافع غير علمية يشكل خطرين أساسيين على الحركة النقدية ، أو قل يشكل صورة من الخطر ذات وجهين : أحدهما أن « الكم » ووفرة الإنتاج — وأنا أتكلم الأن عن المجموع — أصبح أساساً من أسس التقدير ، وهدفا فى حد ذاته ، وثانياً ونتيجة لتحويل الجهد الذى كان مفروضا أن يبذل أساساً فى القراءة والتفكير إلى عملية

---

(١) فى ذهنى وأنا أكتب هذا الكلام عشرات الأمثلة والأسماء ، ولكننى سألتزم بالنسبة للنقد المعاصر . هنا وفى بقية المقال . بعدم ذكر أمثلة ، أولا : لأن الظاهرة أشد وضوحا وأوسع انتشارا من أن يستدل عليها ببضعة نماذج . وثانيا : لأن هدفى ليس اثارة الحساسيات التى لا تزيد ، لو أثيرت ، على أن تضيف مضاعفات الى مسألة حساسة بطبيعتها ، وانما هدفى هو بسط مجموعة من الحقائق التى أعتقد أنها لا تثير خلافا كثيرا أملا فى الوصول الى نتيجة مفيدة تخدم الفرع الذى أهتم به .

الكتابة — نشأ نوع غريب من كتاب النقد الأدبي يمكن أن اطلق عليهم النوع الذى يكتب قبل أن يقرأ . أما عن الخطر الأول فهو موجود ومتزايد، وهو يهز — حتى القاعدة — قيمة من القيم التى ينبغى أن يقوم عليها بناء حياتنا الثقافية عموما وهى « ماذا كتب ؟ » ، « وكيف كتب ؟ » لا « كم كتب ؟ » . لقد وصل الاعتزاز بالكم إلى حد مزعج ، وأصبح من المألوف أن تسمع فى محيط المشتغلين بالنقد الأدبى عبارات تتردد وكأنها مسلمات من مثل « ماذا كتب فلان حتى يزعم لنفسه مكانا فى النقد الأدبى ؟ أن إنتاجه مجموعة من المقالات لا تتجاوز عدد أصابع اليدين ! » أو « لقد دفعت إلى المطبعة بآخر كتبى وهو يقع فى سبعمائة من القطع الكبير ! » وتبقى بعد ذلك مجموعة من الأسئلة بغير إجابة : أى شىء ناقشت هذه المقالات والكتب ؟ كيف ناقشته ؟ ماذا قدمت من وجهة نظر خاصة تساهم فى إثراء التحليل أو الحكم الأدبى ؟ .تبقى هذه الأسئلة بدون إجابة ، وكأن الإجابة عنها شىء ثانوى ، وكأن الشىء الأساسى هو أن يخرج للناس كتاب فى سبعمائة صفحة من القطع الكبير ! .

لقد أدى هذا الولع الشديد بالكم إلى الوجه الثانى من أوجه الخطر وهو أن الكتابة أصبحت مسألة تحول بين الكاتب وبين القراءة إلى درجة يحس معها بعض « المؤلفين » أن وقت القراءة وقت ضائع ، وأن الوقت المستثمر حقيقة هو الذى ينفق فى ملء الصفحات . والحقيقة أن ظاهرة عدم القراءة نتيجة للانشغال بالكتابة مسئولة إلى حد كبير عن الضحالة التى يتسم بها معظم الانتاج النقدى . وقد وصلت المسألة فيما اعتقد حدا أصبحت كثرة الإنتاج النقدى فيه مشكلة فى ذاتها ، وأصبح عدم تشجيع هذا الفيض من الكتابات ، بل ومقاومة هذا الفيض ، ضرورة ينبغى أن يعمل لها القلة القليلة

التي تحرص حرصا حقيقياً على سلامة «الكيف»في الإنتاج النقدى، باعتباره المستوى الوحيد اللائق بالعقل البشرى المثقف .

أن مما يساهم فى تخفيف حدة الإحساس بأهمية « الكم » داخل الجامعة القضاء على سباق « القوائم الطويلة » فى الانتاج فى عملية الترقيه . ولكن اهتماما خاصاً أيضاً ينبغى أن يوجه إليها خارج الجامعة .أن الصحافة الأدبية والدوريات شبه العلمية عندنا تقوم بدور ضار فى تشجيع الكم ، حيث يحس القارىء إحساساً قويا فى معظم الحالات بأن إعداد المقال أو الكتاب قد تم بطريقة آليه متسرعة ليلائم الموعد المحدد لظهور الصحيفة ، أو العدد التالى من السلسلة . وتنتهى المسألة إلى أن عملية الكتابة تتحول إلى مجرد مهنة لا تعنى أ كثر من ملء مجموعة من الصفحات على رأس كل فترة زمنية معينة .

بعد هذا الكلام العام حول طغيان الكم على الكيف فى التأليف النقدى، أحب أن أتناول بعض المعوقات الموضوعية فى داخل هذا الفرع ومن هذه المعوقات فى نظرى اللغة التى يستخدمها النقد الأدبى . ولغة النقد الأدبى موضوع طويل ومتشعب ، ومن الممكن أن يتناوله الإنسان من زوايا كثيرة . وابدأ بملاحظة عامة فأقول أن نوع اللغة التى إستخدمها النقد العربى الحديث منذ بداية نهضته ، وحتى الآن ، ساهم ولا يزال يساهم ، فى توسيع الهوة بينه وبين ما يراد له من الموضوعية ، والدقة ، والانضباط .

لقد أحرزت فروع أخرى كالفلسفة ، وعلم الاجتماع ، وعلم النفس ، وعلم اللغة تقدما ملحوظا فى تطوير وسائل التعبير لديها ، وفى ضبط وتحديد مفهوم المصطلحات التى تستخدمها . وقد كان هذا كسبا ميز تلك الفروع ، ووضح حدودها ، وأقترب بها خطوات واسعة من الموضوعية المنشودة ، بينما ظل

النقد الأدبى عندنا يتعامل — فى عمومه — بلغة فضفاضة قد تصلح لكل شىء ، وقد لا تصلح لشىء على الاطلاق . لقد استخدم ، ولا يزال يستخدم ، مجموعة من الأساليب الإنشائية قد تصلح وسيلة لاختبار القدرة على نوع معين من التعبير اللغوى كهدف فى ذاته ، ولكنها لا تصلح وسيلة للتعبير العلمى الموضوعى . وبذلك فصل هذا النوع من النقد الأدبى نفسه عن تيار المد الحضارى نحو الموضوعية ، وأصبح كما يقول المتهكمون مطية ذلولا يتحول إليه كل من أخفق فى أحد الفروع الإنسانية الأخرى .

هذه اللغة الإنشائية غير العلمية التى يستخدمها بعض المشتغلين بالنقد الأدبى وسيلة للتعبير تأخذ أحد مظهرين . مظهر تقليدى لا يفرق بين مفهوم اللغة كوسيلة موضوعية للتعبير ، وبينها كوسيلة لإظهار البراعة اللفظية . هذا المظهر يبدو واضحا عند الكتاب الذين تربت لديهم وسيلة التعبير عن طريق حفظ القوالب اللغوية التقليدية ، ونشأوا على التفكير فى اللغة على أنها مجموعة من الأنماط الأسلوبية ، لا على أنها وسيلة اتصال حية . أما المظهر الثانى فيتجلى فى استعمال المصطلحات الغائمة ، والكلمات المترجمة ، استعمالا عشوائيا غير محدد . ويكثر هذا عند « هواة » الثقافة الأوربية الحديثة الذين ألموا ببعض قشورها ، ولكن لم يتح لهم نصيب حقيقى منها . وأعتقد أن المظهر الثانى أشد خطورة على النقد ، وأشد تعويقا له من المظهر الأول . فى المظهر الأول نحن — على الأقل — أمام إنسان صادق مع نفسه ، يعبر بالطريقة التى يجيدها ، ويعتقد أنها الطريقة الصحيحة للتعبير ، أما فى المظهر الثانى فنحن أمام إنسان يحاول أن يوهمنا ، عن طريق الخداع ، بأنه قد استقى الشىء من مصادره

الأصيلة الحديثة ، وأنه يعرف مالا يعرفه غيره من مفاهيم ومصطلحات . وفى هذا تخريب متعمد من شأنه أن يحجب الرؤية الصحيحة عن الناس ، ومن شأنه أن يساهم فى تخلف النقد الأدبى وتعويق نمائه .

إن النقد العربى الحديث لم ينجح بعد فى تطوير أدواته التعبيرية ، وفى تحديد لغة خاصة به . ولا أعنى باللغة الخاصة أن تصبح لغة النقد كلغة المعادلات الرياضية ، ولكننى أعنى أن يسيطر النقد على مصطلحاته ، ويحدد مفاهيمها ، بحيث يصبح واضحا أن هذه اللغة ، بهذه المفاهيم ، وتلك المصطلحات ، هى لغة النقد الأدبى المتميزة عما عداها . بهذا المستوى يمكن أن يكتسب النقد الأدبى نوعا من الاحترام الذى اكتسبه العلم فى انضباطه وموضوعيته . ومن ناحية أخرى لا يمكن أن يصبح النقد علما ، لأن المادة الأولى التى يتعامل معها ، وهى الأدب ، تحميه من هذا الخطر الآن ودائما .

لم ينجح النقد العربى الحديث حتى الآن مثلا فى الاتفاق على قدر يعتد به من المصطلحات . وأقصد بهذه المصطلحات الثروة اللغوية المطورة والمتبناة من الرصيد اللغوى العام ، بحيث يكسبها النقد الأدبى من المعانى الخاصة ما تصبح معه ذات أهمية معينة حين تنتسب إليه فى معانيها العامة ، أو فى بعض جوانب معانيها . كذلك لم ينجح النقد العربى الحديث أى قدر من النجاح ، فى الاتفاق على ترجمة المصطلحات الغربية ، والاضطراب الكامل فى أذهان القراء يمكن أن يتضح من الأسئلة التى يواجه الإنسان بها من الطلاب عن الفرق بين « الرومانتيكية و الروما نطيقية » ، و « الرومانسية » والرومانتية » وهى

كلها كلمات مستعملة فى مقابلة مصطلح Romanticism أو عن الفرق بين « مسرح العبث » و « مسرح اللا معقول » فى مقابل Theatre of Absurd أو عن الفرق بين « تيار الوعى » و « تيار الشعور » فى Stream of consciousness مقابل،وحتى فى مقابل مصطلح شائع كمصطلح Novel ما يزال الاستعمال مترددا بين « رواية » و « قصة طويلة » كذلك ما يزال مصطلح Plot فى الفن القصصى والمسرحى حائرا بين « الحكاية » ، « الحبكة الفنية » الخ . هذه أمثلة قليلة ذكرتها لمجرد توازدها على ذهنى فى تلك اللحظة، وإلا فأنا واثق من أن هناك عشرات من الأمثلة الأخرى التى ربما كانت أكثر دلالة على ما أريد أن أقول . والمهم على كل حال أن ذلك يدل على أننا فى الوقت الذى نشتغل فيه بأحدث وأدق وأعمق القضايا النقدية نغفل عن حقيقة أولية ، وهى أن تحديد المصطلحات والاتفاق عليها هو نقطة البداية .

إن الحقيقة الموضوعية تضيع فى كثير من القضايا التى يدور حولها النقاش نتيجة لهذا الاضطراب وعدم الانضباط فى مصطلحات النقد الأدبى ، وفى لغته عموما . ذلك أن أحد أطراف المناقشة غالبا ما يتحدث لغة غير اللغة التى يتحدثها الطرف الآخر ، حيث يتحدد معناها فى ضوء ثقافته الخاصة ،ومفهومه الخاص . ونتيجة لذلك يصبح الوصول إلى اتفاق حول المسألة المعروضة للنقاش أمرا صعبا للغاية .

على أن هناك نقطة أخرى تتصل بلغة النقد الأدبى ، وتحولها فى أحيان كثيرة عن مسارها الطبيعى ، وهو التعبير عن الحقائق الموضوعية ، إلى أن تكون وسيلة للتجريح الشخصى . ولا أدرى لماذا تشيع ظاهرة الانحراف هذه فى مجال النقد الأدبى أكثر من شيوعها فى أى مجال ثقافى آخر .

وسوف لا أهتم بهذه الظاهرة فى جانبها الأخلاقى ، مع أن لها عدة تأثيرات أخلاقيه بعيدة المدى ، وأركز فقط عليها باعتبارها معوقا من معوقات التقدم فى طريق النقد الأدبى نحو الموضوعية . ولا يملك الإنسان إلا أن يشير — بأسف شديد — إلى المرات العديدة التى تحول فيها النقد الأدبى — على يد فرسانه — إلى محض سباب شخصى يدخل تحت طائلة القانون .

إن تاريخ ظاهرة السباب الشخصى هذه قديم قدم النهضة النقدية نفسها . ومن أمثلتها كتاب « رسائل النقد » المطبوع سنة ١٩٣٧ لرمزى مفتاح ، وقد نشر بعضه فى مقالات قبل هذا التاريخ . وهو وثيقة لا تشرف صاحبها كثيرا ، فهو باستثناء بعض الأبحاث العلمية القليلة التى يحتوى عليها ، مجموعة من الشتائم الحادة الموجهة إلى العقاد والمازنى فى معرض الدفاع عن شكرى ، وأى جزء فيه يصلح نموذجا للاستشهاد . ومن أمثلتها أيضا كتاب « على السفود » المنشور سنة ١٩٢٩ الذى أثبت أن الحركة النقدية لم تحقق تقدما ملحوظا ، أو غير ملحوظ ، فى هذا المجال . كذلك سجل الدكتور محمد مندور فى كتابه « فى الميزان الجديد » المنشور فى مرحلة متأخرة (١٩٤٤) ما وجه اليه من شتائم شخصية باسم النقد الأدبى ، فى مناقشة له مع أنصار العقاد ، حول نظرية « الشعر المهموس » التى كان يدعو اليها ، والتى رأى نفسه مضطرا ، على ضوئها ، إلى عدم التحمس لشاعرية العقاد .

ولو كانت هذه الظاهرة ، ظاهرة الشتائم ، ظاهرة تاريخية تمثلت فى بعض مراحل التطور فى النهضة النقدية الحديثة ، ثم اختفت فيما بعد ، نتيجة للوصول إلى تقاليد معينة تحكم المناقشة ، ما حفلت بالحديث عنها هنا ، ولكنها كانت حتى الأمس تلقى جوا ملائما تتنفس فيه ، ومن الممكن أن تعود فى أية لحظة .

ومن المؤسف أن تفتح بعض الدوريات شبه العلمية الباب واسعا لمثل هذا السباب الشخصى الذى لا أدرى على من تعود فائدته ، والذى يسىء إساءة بالغة إلى النقد الأدبى ، ويقلل من الفرص المتاحة له فى الوصول إلى مستوى لائق . لقد وصلت هذه المهاترات الشخصية ، التى لم تقف عند حد ، إلى الاتهام فى العقيدة ، واستعداء الرأى العام والسلطات ، كل هذا باسم النقد الأدبى ! ! . ولقد كان من نتيجة ذلك تيقظ بعض الغرائز العدوانية لدى مجموعة من طلاب الأبحاث ، فتزاحموا يريدون الحصول على درجات علمية فى موضوعات من مثل « المعارك الأدبية » . ولقد ثبت بمناقشتهم أن الزاوية التى تستهويهم أكثر من غيرها هى زاوية الإثارة ولفت الأنظار ، وأن البحث العلمى يمكن أن يختلط فى أذهانهم بعنصر التوتر والإثارة الموجودة فى القصص البوليسية ، وبعنصر الشجار فى « أفلام رعاة البقر » .

بقى أخطر وأهم المعوقات التى تحول ، فى نظرى ، بين النقد العربى الحديث وبين تحقيق ذاته كاملة ، وأقصد بتحقيق ذاته كاملة الوصول إلى نظرية نقدية عربية حديثة . وذلك المعوق الخطير هو الطريقة التى طبقت بها نظريات النقد الأوربى ، وما تزال تطبق ، على الأدب العربى ، وكذلك الطريقة التى تقدم بها نظريات النقد الغربى إلى القارىء العربى . ولا جدال فى أن النقد الأوربى بعيد الأثر فى النهضة الأدبية والنقدية الحديثة ، وحركة الإحياء الأدبى فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين تدين بالفضل للثقافة الأوربية الواسعة التى كان يتمتع بها الرواد ، والتى نجحوا فى إثراء الفكر العربى عن طريقها . ولكن يبدو أن النجاح الذى أحرزه الرواد ، والذى كان من بعض مظاهر روح الجدة التى سرت فى الأدب والنقد ، أغرى الأجيال اللاحقة التى أتيح لها الاتصال بالفكر الأوربى ، بتطبيق النظريات النقدية الأوربية على أوسع نطاق ،

وبدون تحفظات . وقد وصل استمراء التطبيق هذا فى اعتقادى إلى حد أصبح يشكل معه عائقا فى سبيل الوصول إلى وجهة نظر مستقلة .

ويلاحظ منذ بداية تطبيق النظريات الغربية على الأدب العربى أن هذا التطبيق لم يخضع لخطة مدروسة ، أو مقاييس ثابتة ، وبعبارة أخرى لم يكن مسبوقا ولا مصحوبا بأى نوع من التنظيم ، أو التعرف الشامل على مدى ملاءمة النظرية المطبقة على المادة التى تطبق عليها . لقد طبق الرواد خليطا من النظريات الأوربية من القرن الثامن عشر ، ومن أوائل وأواخر القرن التاسع عشر ، وطبقوا نظريات من فرنسا ومن انجلترا ، وطبقوا نظريات كانت قيمتها قد بدأت تهتز اهتزازا شديدا فى بيئتها الأصلية ، كما حدث فى تطبيق العقاد للنظرية الرومانتيكية الإنجليزية فى النقد ، فى الوقت الذى بدأ فيه تصدع هذه النظرية أمام هجمات ناقد العصر الفيكتورى ماثيو ارنولد .

وقد حدث فى المرحلة التالية لمرحلة الرواد ، وهى مرحلة تقديم النظريات الغربية للقارىء العربى عن طريق الترجمة ، أو عن طريق العرض ، والتى مازالت مستمرة ، حدث فيها من الخلط والاضطراب أضعاف ما حدث فى تطبيق النظريات على الأدب ، حيث قدمت هذه النظريات بطريقة ناقصة ومرتجلة ، دون تخطيط أو هدف واضح يمكن أن تؤديه للفكر العربى . ولقد تحكمت الثقافة الشخصية ، والميول الشخصية فى ذلك الابتسار إلى حد كبير ، ولكن الخطأ الأساسى الذى تكرر كثيرا تجلى فى تقديم وجه واحد من النظرية على أنه كل النظرية ، فكان يقدم الجانب الفرنسى مثلا أو الإنجليزى من نظرية معينة على أنه كل شىء ، وأنه الصورة الكاملة الأوربية لهذه النظرية .

وحين نستعرض الحركة النقدية المعاصرة عندنا نراها تموج باتجاهات القرن العشرين النقدية فى أوربا ، ونسمع الأصوات ترتفع بها جميعا ، نظرا وتطبيقا ، فى وقت واحد ، فلا يسمع أحد أحدا ، ويسيطر على الحياة النقدية نتيجة لذلك جو من الصخب يساعد على ضياع الحقيقة . وفى حركة التأليف النقدى المعاصر يستطيع الإنسان أن يرى « النقد الأكاديمى » الذى يميل إلى تقسيم الأدب إلى فترات ، ويستعين بمجموعة كبيرة من الحقائق غير النقدية ليصل إلى حكم نقدى كحقائق التاريخ والاجتماع والسياسة وحقائق حياة المؤلف ، نرى هذا الاتجاه جنبا إلى جنب مع اتجاه « النقد الجديد » الذى ينادى بالاعتماد على التحليل اللغوى للنص ، ولا يدخل فى تقديره والحكم عليه أية اعتبارات خارجية . وبين هذين الطرفين البعيدين نجد من ينادى « بالنقد النفسى اللغوى » كما دعا إليه رتشاردز ، ومن ينادى « بالنقد الموضوعى » الذى حمل لواءه اليوت . وإلى جانب كل هذا تتجه مجموعة من النقاد مخلصة ومتحمسه لاتجاه « الواقعية الاشتراكية » فى النقد الأدبى ، ومجموعة أخرى إلى الدعوة لأدب « المواقف » الوجودى . على أن الصورة لم تتم بعد ، فهناك دعاة إلى التحليل النفسى للأدب على طريقة فرويد فى تحليل اللاشعور ، ودعاة إلى « النقد الأسطورى » الذى تطور عن الأنثروبولوجى الثقافى ، وعن تفسير يونج لعالم اللاشعور على أنه رصيد « للأنماط العليا » . ويهدف الاتجاه الأخير إلى الكشف عن الأساطير الأساسية للجنس الإنسانى الكامنة فى الآداب جميعا .

وينبغى أن يكون واضحا رغم كل هذا أننا لا يمكن أن نعتمد فى حياتنا النقدية على نظريات أجنبية إلى الأبد ، وإلا فقد اعترفنا بهزيمتنا فى المعركة الشريفة لتحقيق الذات العربية .

إن النظرية الغربية غير محدودة الفائدة بالنسبة لبيئتها، وخدمة النصوص التى تكاملت هذه النظرية فى ظلها. أما فى البيئات الغريبة، والبيئة العربية من بينها، فنفع هذه النظرية محدود ومؤقت بالضرورة. إن مناهج النقد الغربى لم تنشأ فى فراغ، ولم تكن أبداً صيحات كصيحات «الموضة»، وإنما نبعت أساساً من نصوص التراث وتطورات مرتبطة به، هذه النصوص التى تتتابع فى الزمن تتابع الموجات المتصلة فى المحيط الواحد. وهذه المناهج تتلاحم تلاحما حيا لتكون فى النهاية رؤية نقدية واحدة متكاملة — هذا على الرغم مما قد يبدو أحيانا من أن بعض هذه المناهج يمثل ثورة جذرية على البعض الآخر. ومعنى هذا أن لهذه المناهج مجتمعة قيمتها الثابتة، وأن التفكير فيها على أنها مناهج متنافرة متناقضة واستخدامها على هذا النحو، لا يتيح لها أن تحقق النتيجة التى يمكن أن تحققها فى بيئتها الأصلية.

لقد كان من نتيجة التفكير فى هذه المناهج على هذا النحو الجزئى أن دارت مناقشات حادة بين بعض النقاد، تجلى فيها الالتصاق الشديد بهذا المنهج أو ذاك، والتعصب له. وقد صور النقاد — دعاة الاتجاهات — الخلاف بينهم على أنه خلاف جذرى وحاسم. ولو أنصف هؤلاء المتخاصمون، وتواضعوا قليلا، لأدركوا أنهم مجرد مروجين لسلع لم يكن لهم فضل صنعها، ولأدركوا أيضاً أن صانعى هذه السلع لا ينظرون إليها على أنها متضادة هذا التضاد الحاد، ومن ثم فهم لا يختصمون حولها بهذا المستوى العنيف الذى يختصم به المستوردون.

غير أننى أريد أن أنفى بقوة ما قد يتبادر إلى الذهن من أننى أرتب على

كلامى السابق أن الاستفادة من اتجاهات النقد العالمى فى المرحلة الراهنة شىء يمكن الاستغناء عنه . إننى أعتقد ، على العكس ، أن معرفة هذه الاتجاهات معرفة صحيحة ، ، ومحاولة الاستفادة منها ، مطلب أساسى للناقد العربى المعاصر . والاستفادة من هذه المناهج تحتم تطبيقها فى نطاقها الصحيح ، وبطريقة صحيحة ، ومعنى هذا أن نكف ، الآن وإلى الأبد ، عما يمارسه كثير من النقاد من قسر المنهج الغربى على النص العربى والعكس . وتبقى بعد ذلك حقيقة هامة ، حتى على فرض أننا وفقنا فى استعمال هذه الاتجاهات فى نطاقها الصحيح ، وهى أن فائدة هذه الاتجاهات بالنسبة لنا محدودة ومؤقتة كما أشرت من قبل. أما النتيجة الشاملة الفائدة، والمستمرة الأثر، التى ينبغى أن تكون مطلبا أساسياً لنا ، والتى يمكن أن تساعدنا الاتجاهات الغربية على تحقيقها ، فهى الوصول إلى تكوين الناقد العربى القادر على قراءة التراث بطريقة جديدة من شأنها أن تؤدى إلى اكتشاف وتأصيل مجموعة من التقاليد الموضوعية لهذا التراث ، والقادر أيضاً على فهم الحاضر الأدبى على نفس المستوى ، وربطه بالماضى ، بحيث يكون استمراراً له ، يستمد منه ، ويضيف إليه فى نفس الوقت .

عن هذا الطريق ، الذى يخيل إلى أنه الطريق الوحيد ، يمكن أن تقوم نظرية عربية جديدة مستقلة ، تحيا فيها تقاليد الماضى فى الحاضر مثلما تحيا التقاليد الكلاسيكية فى الحاضر الثقافى الغربى ، ويحيا فيها الحاضر فى الماضى فيضيف أبعادا جديدة له باستمرار . وحين يتحقق هذا يمكن للفكر النقدى العربى أن يحيا جنبا إلى جنب ، ومعيشة الند مع الند ، مع الفكر العالمى ، حيث يتفاعل معه تفاعلا أساسه الأخذ والإعطاء .

لقد شغلت فى الصفحات السابقة بالحديث المفصل عن الجانب غير المشرق من حياتنا النقدية ، وقد دعانى إلى هذا ما أعتقده من أنه إذا لم تكن لدينا الشجاعة الكافية على مواجهة نقط الضعف فينا ، ومصارحة أنفسنا بها ، فان أهليتنا لتحقيق نواحى القوة أهلية مشكوك فيها . على أن هناك حقيقة هامة أحب أن أشير إليها ، وأنا أقترب من نهاية هذا المقال ، وهى أن وجود هذا الجانب القاتم بمعوقاته التى تحدثت عنها لا يعنى أن الوصول إلى نظرية نقدية عربية مسألة بعيدة المنال . إن هناك مجهودات مخلصة وقيمة فى محيط النقد الأدبى يحاول الجانب القاتم بمعوقاته أن يدفعها دائماً إلى منطقة الظل . وفى هذه المجهودات ، على قلتها ، يكمن الدليل ، والأمل ، على أن فى الإمكان تحويل الصورة القاتمة إلى صورة مشرقة تشكل هذه المجهودات نقطة البداية فيها .

كيف أقرأ العمل الأدبي

— الأدب نشاط إبداعي يتشكل في شكل لغوي . ومعنى هذا أنه تجربة إنسانية للأديب المبدع ، تأخذ طريقها إلى الآخرين عن طريق الشكل اللغوي الذي تتشكل فيه . فالأديب يلاحظ الواقع ، ويتلقى منه مئات الانطباعات، التي تسقطها على ذهنه اليقظ حركة الحياة العادية . وهو لايبدد هـذه الانطباعات بل يختزنها . وهذا الاختزان أبعد ما يكون عن التجميد . إنه الاحتفاظ بهذه الانطباعات حية متفاعلة مع العدد الهائل من انطباعات التجارب الماضية ، وانطباعات التجارب المتخيلة . ومع تجدد الواقع ، واختلاف المواقف ، وتباين التجارب ،تمتزج التجربة الأدبية الفعالة ، وتتآلف ، وتسعى سعيا دائبا إلى أخذ شكلها اللغوي المناسب ، الذي يجعل منها كيانا محسوسا جماليا .

والرحلة التي تقطعها عملية الإبداع الفني رحلة مضنية ، وإن بدت هينة في الظاهر ، بل وإن بدا في الظاهر أنه لارحلة على الاطلاق . والواقع أن انعدام هذه الرحلة في الظاهر مرتبط على نحو مطرد بجودة العمل الأدبي ، فكلما كان الأديب المبدع متمكنا من فنه ،بدا وكأنه يؤديه دون جهد ظاهر ، وعلى العكس من ذلك يبدو الجهد واضحا في المحاولات التي تفتقد الجودة ، وذلك دليل عدم النضج . وليس هذا وقفا على الأدب في الحقيقية ، وإنما هو عام في نواحي الحياة كلها ، فحتّى في الحرف، والمهارات اليدوية تبدو المعاناة واضحة ومجهدة لدى المبتدئين ، أما الذين اتقنوا صنعتهم فإنهم يؤدونها وكأنهم لا يبذلون أدنى قدر من الجهد . يقول الاستاذ العقاد متحدثاً عن الشعر :

« وكل شعر فى الدنيا إنما نجم لأن قائله أراد أن ينجمه ، لا لأنه هكذا يجب أن يقال . وقد يريده الشاعر ويشقى به أشد الشقاء ثم يجيئنا بالقصيد فنقول أجل هذا الكلام يوشك أن يقال بغير قائل ! وصاحب الكلام يعلم أنه لو لم يرده ويقتسره على ما أراد ، ويسهر الليل فى تطويع معناه لنغمته ولفظه لما صاح البلبل ، ولا تدفق الينبوع » .

ومعنى الحب ، أو الأمل ، أو اليأس ، أو ما شئت مما يعبر عنه فى تشكيل شعرى يستغرق بيتا فى قصيدة ليس مظهرا جزئيا لإحساس خاص بمقدار ما هو خيط يشتبك اشتباكا يستعصى على الانفصام فى نسيج معقد من المواقف والتجارب المتباينة التى يقدمها الواقع إلى الأديب المبدع ، والتى يتأملها هذا الأديب المبدع فى فترات متباعدة ، وفى حالات فكرية وشعورية متنوعة . وهو خيط فى تجربة كلية تكونت ، وألحت ، وضغطت ، حتى أخذت شكلها اللغوى المناسب .

وبهذا يصبح المعنى الأدبى دائما معنى عاما ، لا يرتبط بأى تفسير جزئى محدود ، أو بعبارة أخرى يصبح معنى مجازيا رمزيا . وذلك لأن هذا العمل لا يدين فى جذوره وأصوله ومنابع تكوينه إلى أمور محددة ثابتة . إن القصيدة الجيدة التى تأخذ فى معناها الظاهر شكل المناسبة الخاصة التى تتحدث عن حدث هام (من أحداث الوطن مثلا) ، والتى يتحدد معناها الظاهرى فى دعوة صريحة إلى أمر ما (الدعوة إلى التضحية مثلا) لا يمثل منها الإحساس الوطنى والدعوة إلى التضحية فى الحقيقة سوى القشرة الظاهرة القريبة . ونخطىء إذا تعلق اهتمامنا بهذه القشرة الظاهرة ، ولم نتجاوزها إلى

محاولة وضعها فى سياقها الصحيح من عوامل التشكيل الأخرى التى تحيط بها ، وهى عوامل معنوية رمزية لغوية فى المكان الأول .

والعمل الأدبى تجسيد لنقطة جوهرية فى الحاضر تلتقى التقاء عضويا بأنسجة حيوية بعضها ينتمى إلى الماضى ، وبعضها ينتمى إلى آفاق غير مرئية فى الحاضر نفسه ، وبعضها يرهص بالمستقبل إرهاصا أشبه بالفروض العلمية المطمئنة منه برجم الغيب . وفى ضوء هذا ينبغى أن نفهم القضية الملحة ، وهى قضية علاقة الأدب بالواقع . فإذا كنا سنفهم « الواقع » على أنه حاضر محدد الزمان والمكان ، ومحدد المشكلات والقيم والانطباعات فالأدب ليس تصويرا له . وذلك لأنه يدخل فى تشكيل الأدب بالضرورة عوامل لاصلة لها بهذا الواقع الذى تصوره ، عوامل تتصل برؤية الكاتب المبدع التى تستمد من قيم متصلة بطرق الإحساس والتفكير والتأمل وكيفية التشكل ، وعوامل تتصل بنظام اللغة ، وقوة الكلمات ، وأساليب الأداء . وأيضا لأن معانى الزمن ـ وهو عنصر متغير أبدا ـ والمكان ـ وهو أيضا عنصر متغير ـ والموقف الخاص ـ وهو كذلك شىء يخضع للتغير ـ كلها تدخل بالضرورة فى مفهوم (الواقع)، إذ أننا لا يمكن أن ندرك معنى الواقع بمعزل عن هذه المعانى . أما إذا فهم (الواقع) على نحو يبعده عن كل ما هو جزئى ومحدد فإن الأدب يكون تعبيرا عنه ، ولكننا فى هذه الحالة ينبغى أن نستبدل به مصطلح « الحقيقة » . وذلك لأن مفهوم الحقيقة مفهوم عام ، فهى قد ترتبط بالزمن ولكنها تتجاوزه ، وقد ترتبط بالمكان ولكنها تتجاوزه ، وقد ترتبط بالموقف الخاص ولكنها تتجاوزه ، وتجاوزها لكل ما هو جزئى على هذا النحو هو الذى يسوغ جعل الأدب تعبيرا عنها ، وهو الذى يسوغ التفكير فيه بصفته رمزا يأخذ من « الواقع » ويعلو عليه .

« والمحور الأساسى فى العمل الأدبى الإبداعى هو الشكل اللغوى الذى يأخذه ، وذلك لأن الأدب تشكيل لغوى فى نهاية الأمر . ولهذا ينبغى أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا . وأود أن أسارع وأقول إن هذا المدخل اللغوى ينبغى أن يفصل نفسه منذ البداية عن الطريقة التقليدية التى تفهم من التناول اللغوى : شرح الألفاظ ، ونثر الشعر ، والتنبيه على الصور البلاغية التقليدية من تشبيهات واستعارات ، فمثل هذه الطريقة تشوه العمل الأدبى بدل أن تلقى الضوء عليه . وهى تغفل أمرا حيويا هو أن المقابل النثرى للبيت الشعرى ليس هو المعنى الشعرى على الاطلاق ، فالنسيج اللغوى والإيقاع الكائن فى الكلمات والتعابير ، ونوع الصور والرموز المستخدمة كل ذلك وغيره جزء لا يتجزأ من المعنى الشعرى . والمنهج اللغوى — بعد الشوط الطويل الذى قطعته الدراسات اللغوية وعلم الأسلوب — يتناول اللغة بصفتها وسيلة أداء وتوصيل ، ويدخل فى تحليلات مضنية متصلة بطريقة عمل الذهن الأدبى ، وتطور المصطلحات ، والمعنى التاريخى للكلمات ، وعناصر التصوير ، ورؤية طريقة عمل الرموز ، ومسائل أخرى كثيرة . »

واللغة فى العمل الأدبى ليست وعاء خارجيا ، وليست شكلا لمضمون ما . إنها « تشكيل » مؤثر هو الشكل وهو المحتوى ، وهو الوسيلة والغاية . ومرة أخرى نرى عقم الطريقة التقليدية التى تقوم على تمزيق العمل الأدبى إلى « شكل » و « مضمون » ، والجرى وراء التصور الأرسطى فيما يتصل بالمادة والصورة ، وكأنهما عنصران مستقلان ، بل متباينان ، بل متنافران .

إن المنهج اللغوى إذا أحسن استخدامه يسلم إلى المعنى الحقيقى للعمل

الأدبى ، كما يسلم إلى فلسفتنا ، وهدفه ، وقيمته ، وغير ذلك من الأهداف المتوخاة من التحليل الأدبى ، بينما يسلم الجرى وراء المعانى المجردة من سياقها فى التكوين اللغوى إلى طريق مغلق ، وينتهى إلى خيبة أمل تجعلنا نحصل على « معنى » هو و «المعنى» الذى يطرحه علينا الواقع الجزئى سواء بسواء . وإذا كان الحال كذلك ففيم عناء الأديب المبدع ؟ وفيم عناء القارىء ؟ وفيم قيمة العمل الأدبى أصلا ؟

يمثل العمل الأدبى بصفته تكوينا لغويا قيمة مستقلة تأخذ بعض عناصرها الأولية من « الواقع » ، لا بهدف تصوير هذا « الواقع » ، وإنما بهدف تجاوز ذلك — كما قلت — إلى تصوير « الحقيقة » التى هى أصل كل واقع ومرده . واستقلال العمل الأدبى على هذا النحو هو الذى لا يجعل قيمته عرضة للتغير بتغير الظروف . وهو استقلال واسع ، يشمل استقلاله عن بيئته الزمانية والمكانية ، كما يشمل استقلاله عن حياة قائله وشخصيته . ولو أن أعمال شيكسبير مثلا اعتمدت فى فهمها وتقدير قيمتها على البيئة والعصر اللذين انتجاها لما كان لها معنى ولا قدر خارج هذه البيئة وذلك العصر ، لكننا نجدها الآن بعد مئات السنين ، وفى شتى البيئات ، تتألق ، ويعاد اكتشافها ، وتتضح قيمتها وتتحدد . وبالمثل فإن اعتماد العمل الأدبى اعتماداً عضويا على حياة منشئة — بحيث يكون انعكاسا لهذه الحياة وبحيث لا يفهم إلا فى ضوئها — أمر يتناقض مع طبيعة العمل الأدبى بصفته كيانا مستقلا . لقد عاش امرؤ القيس — مثلا — فترة جد محدودة على ظهر هذه الأرض . وليس أمامنا سبيل لإعادة تشكيل حياته التى أبدع فيها شعره يوما بيوم ونحن الآن نواجه الشعر بعدمئات السنين. ولوأصررنا على أن يكون فهم هذا

الشعر متوقفا على معرفة أحداث حياة صاحبه لكان إصرارنا إصرارا لا طائل تحته ، أولا لأنه لا سبيل — كما قلت — لإعطاء صورة « حرفية واقعيه » لهـــــذه الحياة ، وثانياً لأن المعانى الشعرية التى يتيحها لنا شعر امرىء القيس أوسع وأعمق وأغنى — يوم أنشأها امرؤ القيس وبعد كل هذا التاريخ الطويل — من أن تكون صورة لحياة مفردة بعينها ، مهما كان من جسامة الأحداث التى حدثت فى هذه الحياة ؟

لقد اشتكى رتشاردز — وهو محق فى شكواه — من النقد الأدبى الذى يركز تركيزا شديدا فى أيامنا هذه على شخصية الشاعر ، ودعا هذا النقد إلى التركيز على الأسس اللغوية للشعر ، قوة الكلمات ، وحركة القصيدة ، التى تمكن القارىء من اكتشاف السمات والمغامرات الروحية لدى الشاعر . ذلك لأن الشعر — كما يرى رتشاردز — شىء أعمق بكثير من مجرد كونه مصدرا نستقى منه حياة الشاعر . ولو أننا فعلنا ذلك لحولنا يوليسيس جيمس جويس إلى مجرد تأملات فى حياة جويس الجنسية . ونكون حينئذ على خطر نسيان أن وسائل الاتصال العام ينبغى أن تجعل موضوعها شيئا له طبيعة الاهتمام العام .

ولنأخذ مثالا توضيحيا ، يقول المتنبى :

صحب الناس قبلنا ذا الزمانا

وعناهم من شأنه ما عنانا

وتولوا بغصة كلهم منـ

ـه وإن سر بعضهم أحيانا

ربما تحسن الصنيع لياليـ
ـه ولكن تكدر الإحسانا
وكأنا لم يرض فينا بريب
الدهر حتى أعانه من أعانا
كلما أنبت الزمان قناة
ركب المرء فى القناة سنانا
ومراد النفوس أصغر من أن
نتعادى فيه وأن نتفانى
غير أن الفتى يلاقى المنايا
كالحات ولا يلاقى الهوانا
ولو ان الحياة تبقى لحى
لعددنا أضلنا الشجعانا
وإذا لم يكن من الموت بد
فمن العجز أن تكون جبانا
كل ما لم يكن من الصعب فى الأنـ
ـفس سهل فيها إذا هو كانا

والآن ، هل نحن فى حاجة حقا إلى أن نضع المتنبى على كرسى الاعتراف بغية فهم هذه الابيات؟ ومن لنا بإعادة تشكيل حياة المتنبى ، ونواياه ، ومقاصده التى اكتنفت كتابة هذه القصيدة؟ وإذا كانت هذه القصيدة لا تأخذ قيمتها إلا معتمدة على الأحداث التى أثارتها ، والدوافع التى كانت وراء تأليفها ، والحالة المزاجية الشخصية التى صاحبت هذا التأليف ، فكيف تجاوزت كل هذة الأمور ، وضمنت لنفسها حياة خاصة تقدم بها إلينا بعد انتهاء صاحبها المتنبى بما له وما عليه ، عصره ، وأحداث حياته ، ودوافعه، ومزاجه ، والحالة النفسية التى كان عليها عندئذ ، وما إلى تلك الأشياء ؟

إننا لا بد أن ندلف إلى هذه القصيدة من بابها الذى تحيا به الآن بيننا. لكن كيف نجد طريقنا إلى هذا الباب ؟ هل نجده بنثر معانيها اللغوية القريبة ؟ أن هذه المعانى القريبة يستطيع أن يخبرنا بها تلميذ على قدر متواضع من الدربة ، ونحن فى الحقيقة نسعى إلى اكتشاف معانيها الشعرية . والمعانى اللغوية القريبة شىء ، والمعانى الشعرية شىء آخر ، يقول هربرت ريد : « إن للقصيدة شكلها الذى تنفرد به ، وهى فى ذلك مثل اللوحة وقطعة الموسيقى . وهذا الشكل مزيج من الصور وصنوف الإيقاع . وهى تجسيد لمشاعر الفنان يحمل معنى لا يتسق بالضرورة مع المعنى الذى تؤديه الكلمات فى استخدامها العادى ، الواسع ، المتشعب ، المنطقى . والقصيدة لا تختلف فحسب عن شرحها النثرى ، بل إنها تعنى أكثر منه . وذلك لأن لها شكلا عضويا (هو الكلمات المسودة بالشكل الذى ترقد به على الورق) ، ولها نظام موسيقى يحمل فى ذاته معنى بوصفه صوتا » .

إن المعالم الحقيقية لباب هذه القصيدة تتضح — أقول تتضح ولا أقول تفتح على مصراعيها — بقراءة أولى لها مبنية على أساس إحساس الشاعر بالزمن ، وما يترتب على ذلك من توترات تنشأ عن رؤية المفارقات المأساوية وهى تعمل ، مكونة امتداد هذا الزمن وعمقه ، سداه ولحمته، ما كان منه وما سيكون ، رؤية المفارقات الحاصلة من الصحبة (وكل الظلال التى تحيط بها) تعمل فى بؤرة رؤية واحدة مع العناء (مع كل الظلال المضادة التى تحيط به) ورؤية الغصة وهى تلتحم بالسرور ، ورؤية الإحسان وهو يلتحم بالكدر ورؤية الريب وهو يلتحم بالإعانه ، ورؤية القناة الطبيعية النابتة وهى تلتحم بالقناة المصنوعة ذات السنان ، ورؤية الأمل مقترنا بما يشتق من الفناء ، ورؤية الفتوة تواجه الموت أو الهوان (وهو موت) ، ورؤية الحياة (وهى قصد) تعمل فى مواجهة الضلال ، ورؤية حتمية الموت فى مواجهة الحياة المجمدة (الجبن) ، ورؤية ما لم يكن فى مواجهة ما هو كائن .

يمكن أن تستمر هذه القراءة لتكشف عن توترات فرعية تدعم المواقف الأساسية المتقابلة . ومثل هذه القراءة مفيدة لأنها تساعد على الخروج بالقصيدة من جو المناسبة الخاصة ، التى تعرض لشاعر خاص ، فى فترة خاصة ، وفى حالة مزاجية خاصة ، لتكشف عن نوع من الإحساس العام بالقلق الذى يستشعره الإنسان فى مواجهة الحياة ، ولا يفتأ يعمق فى نفسه عن طريق تأمله فى ضوء تجاربه ، ومعطيات لغته ، وتقاليد التعبير فى هذة اللغة حتى تجدله تشكيلا ملائما يفصله عن المناسبة والفترة ، والشاعر ، ليجعل منه حالات لغوية ، لها استقلال يضمن فعاليتها بحيث تجد طريقها إلى كل نفس إنسانية ، متى وجدت هذه

النفس الإنسانية بدورها طريقها الملائم إليها .

على أن القراءة النشطة يجب أن تعاود الكرة لتطل إطلالة جديدة . وفى هذه المرة لا يكون الهدف إلقاء الضوء على عناصرها الفعالة ، بل يكون الهدف استغلال هذه العناصر الفعالة لغاية طموح ليست أقل من السيطرة على العصب الأساسى للقصيدة ، ومن ثم فتح بابها على مصراعيه . وفى هذه الإطلالة الجديدة نرى القصيدة — وهى التركيب اللغوى — تعادل الحياة ، مستخدمة فى ذلك رمزا كبيرا واحدا كلا هو الزمن . إن جوهر هذا الرمز هو الحركة والتغير ، ونحن نجد معادلا لهذه الحركة وهذا التغير مثلا فى الاحتشاد المقبل الذى تحققه « الصحبة » والفراق المنحسر الذى يحققه « التولى » ثم ما يندرج تحت ذلك ، ويتفرع عنه ، من المعاناة والعناء ، ومن السرور الذى ينطوى فى لمحات . وكل ذلك يؤدى فى بيتين اثنين . وتتبع رمز « الزمن » فى خلال بقية القصيدة يكشف لنا عن حركة دائبة ممتدة نحسها احساسا صاخبا من خلال « الصنيع » و « الليالى » ، و« الكدر »و« الريب » و« الدهر » ، وما ينطوى عليه كل ذلك من فعل ، سواء أكان هذا الفعل بشريا أم كونيا . وهنا تبرز القضية الأساسية التى هى صراع طرفى الحياة — الزمن والإنسان — صراعا يجلى دورة الحياة على نحو أقسى ما يكون ، ففى جانب تنبت القنوات ، وتولد الآمال ، وفى جانب تدور رحى المنايا ، ولا تبقى الحياة لحى ، وتطل حتمية الموت ، ويسود سكون أخير فى البيت الاخير.

وإذن فيمكن أن يقال إن هذه القصيدة هى الحياة (ولا أقول الواقع) وقد وضعت فى بناء لغوى موسيقى متوازن . إنها رؤية شعرية للسكون ،

وتجسيد فنى للمأساة الخالدة التى يراها المرء وهى تبنى أمام عينيه على نحو عنيف ، وتنقض على نحو عنيف أيضاً . وهى بهذا تدعوه إلى التفكر فى تطوير فلسفة خاصة إزاء هذه المأساة ، تسلم بها ، ولكنها — لإدراكها جوهر التغير — لا يتسم تسليمها باللامبالاة ، ولا يتبنى وجهات نظر سلبية. وذلك لأن الموقف الإيجابى هو الموقف الطبيعي الذى يجده المرء فى نهاية المطاف ، حين يفكر مليا فى ظاهرة السلب والإحباط التى تنطوى عليها الحياة. وليس هذا الموقف وليد اليأس ، بمقدار ما هو وليد التعمق فى إدراك المعنى الكامن فى حركة الحياة وتغيرها فى دورة كبيرة . تعود دائماً إلى النقطة التى تبتدىء منها ، وإن كانت أوسع من أن تحمل معها حياة فرد بعينه . والنتيجة أن الموقف الإيجابى يحمل فى طياته ولاء للإنسانية يأتى على حساب الحياة الخاصة للفرد نفسه .

وعلى هذا النحو تتضاءل فى القصيدة قيمة المناسبة الخاصة ، وتتضاءل قيمة « الواقع » الخاص المصور ، وتتضاءل قيمة الأحاسيس الشخصية ،وتبقى القيمة الأساسية لها كامنة فى أنها تقدم فى شكل لغوى ذلك الحوار الأزلى الحى بين الإنسان والزمن ، وهو حوار يتسم بالشمول فى مقدماته ، وصلبه ، ونتائجه ، وهو حوار لا يمكن أن يجحده أحد ، أو يختلف عليه أحد ، بل إن كل إنسان يجده جزءا من دائرة وجوده ، يستوى فى ذلك إنسان عصر المتنبى ، وإنسان العصر الحاضر ، وأظن أننا يمكن أن نكون على يقين من أنه يستوى فيه أيضاً إنسان المستقبل.

على هذا النحو تمثل القصيدة أمامنا متمتعة بحياة خاصة، قائمة على أجزائها المتفاعلة التى تكسبها حركة وتوازنا يشبهان حركة وتوازن الكيان الحى . وهى تخاطب فينا إحساسنا بالحياة حين نتأملها ، وحين نحياها فى إطار تأملى (ويبقى الجانب الآلى من الحياة ثانوى القيمة ، وذلك لأن القيمة الحقيقية للحياة تكمن فى جانبها التأملى أو وجودها الجمالى) . وهى تخاطب إحساسنا اللغوى الذى نفكر فيه بوصفه معادلا لأحاسيسنا وطاقاتنا الذهنية والعاطفية. ومن هنا فإن حياة القصيدة المتطورة النامية الباقية — لا حياة الشاعر المحدودة المنقضية — هى التى ينبغى أن تستحوذ على اهتمامنا ، كما أن معناها الشعرى الرمزى — الذى يتجاوز كل ما هو خاص من الظروف والمناسبة — هو الذى ينبغى أن يكون الهدف الذى يسعى الناقد سعيا دائبا إلى الكشف عنه .

مثل هذه القراءة الأدبية تفتح — فى نظرى — مجالات جديدة واسعة للتفكير فى كثير من ظواهر الشعر العربى . لقد حفل الشعر الجاهلى — مثلا — بوصف الرحلة ، كما حفل الشعر العباسى بوصف مجالس اللهو والشرب . وقد نختصر الوقت والجهد — مخطئين — فى تفسير ذلك فنقول إن الشاعر الجاهلى ابن بيئته — وقد كان الجاهليون أصحاب رحلة — والشاعر العباسى ابن بيئته ، وقد غرقت البيئة العباسية فى اللهو والخمر. ونحن إذ نفعل ذلك نبسط الأمور إلى حد مخل ، ونهبط بقدر الفن الشعرى فنجعله صدى حائلا للحياة اليومية . وينبغى علينا ألا نضن بجهد مكثف نبذله فى تعمق ظاهرة « شعر الرحلة » ، وظاهرة « شعر اللهو والخمر » . وسيفتح لنا

هذا الجهد آفاقا مترامية حقا فى جو القصيدة العربية . ومن المؤكد أننا سننتهى إلى أن الشاعر لم يكن بالسذاجة التى نتصورها ، وأنه كان مشغولا فى شعر الرحلة ببناء معادل فنى للحياة بصفتها الرحلة الأزلية ، أو الرحلة النموذجية العليا ، وأن الرحلة إلى الممدوح ، أو إلى المعشوق ، أو غيرهما ، ما هى إلا القناع الذى يخبىء احساسه الفاجع بسفره الممعن المستمر إلى مصيره المجهول . وهنا تصبح الرحلة المحسوسة شاهدا ودليلا فحسب على الرحلة المعنوية ، وتصبح ضرورة الوقوف عندها مرهونة بالقدر الذى يمكن القارىء من أن يدلف من الباب المناسب للرحلة « الحقيقية » . وسيصبح السؤال المهم ليس هو « هل رحل الشاعر واقعيا أو لم يرحل ؟» وإنما هو « كيف استطاع الشاعر أن يشكل من كيان جزئى معادلا فنيا عاما ؟ » . وعلى قدر نفاذ القارىء إلى العناصر الحقيقية للتشكيل الشعرى ، والسيطرة على نواحى التوازن « البنائى » فيه ، وإدراك الخصائص التى تكسبه حياته الخاصة ، يكون نجاحه فى التوصل إلى إجابة مناسبة للسؤال الأخير .

وبالمثل إذا كنا سنتوقف لدى قصائد وصف اللهو والخمر بصفتها وثائق اجتماعية أو أخلاقية تشير إلى نمو ظواهر معينة ، أو انحراف فى سلوك معين فإننا لا نعدو أن نكون قد ساوينا بين الفن والتقارير اليومية . لكن اللهو والخمر حين يكتسبان فى نظر الشاعر أهمية عامة تكفى لأن يتحولا إلى شعر فإنهما يتحولان إلى قيمتين مستقلتين عن واقعهما الحرفى من الناحية المعنوية . وقد يصبح اللهو هو الرمز المعادل لتمرد الإنسان فى وجه الحياة بغية تنشيط

الإحساس بالعنصر المقابل للعنصر المأساوى المستشعر أبدا فيها ، كما قد تصبح الخمر رمزا للملجإ النسيان الذى يلوذ به الإنسان من فداحة الإحساس بهذا الوجه المأساوى نفسه .

لقد فسر غرام أبى نواس بالخمر على وجوه عدة . وينبغى تقدير كل تفسير وراءه جهد وفكر ، ولكن الشىء الفج حقيقةهو أن نقف عند حدود استنتاج إدمان أبى نواس ، وقد نشفع ذلك باستنتاجات أخرى عن انحلال الرجل وانحراف اخلاقه . وسواء أكان ذلك صحيحاً أم غير صحيح من الناحية التاريخية فإن خطأ هذا النوع من التناول خطأ أساسى ، وذلك لأنه يخلط بين قيمتين متباينتين أشد التباين . يقول نورثروب فراى — وقوله يدعونا إلى التأمل — « الحادثةالتاريخية من حيث حقيقتها الحرفية لا يمكن أن تكون سوى حادثة تاريخية ، والنثر القصصى الذى يصفها لا يمكن أن يكون سوى نثر قصصى » .

وفى كل ذلك ينبغى أن نتخذ العلاقات اللغوية ، والرموز ، وأساليب التصوير ، والإيقاع الخاص ، سبلنا إلى الكشف عن المعنى الشعرى للشعر ، ولا نبدأ بفكرة مجردة فى الدماغ نحاول البحث عنها . ونحن إذا تأملنا جيدا أدركنا أن المعنى الشعرى ليس سوى الشكل ، كما أن الشكل ليس سوى المعنى الشعرى . إننا قد نستطيع الفصل فى الذهن بين شكل البرتقالة ولونها — كما يقول سى . س لويس — وذلك بغية تحقيق أهداف محددة . ولكننى أقول إن هذا الفصل لا يمكن أن يتم فى الواقع المادى

المائل للبرتقالة ، والتشكيل الأدبى واقع مادى ماثل كواقع البرتقالة .

وربما قيل إن الشعر هو المجال الأخصب لممارسة هذا النوع من القراءة الأدبية ، ولكن القوالب النثرية محتاجة كذلك إلى تبنى نفس الروح فى قراءتها . وقد يلوح لأول وهلة أن الحس « الاجتماعى » أو « الواقعى » أوضح فى هذه القوالب النثرية ، وعلى القارىء اليقظ ألا ينخدع بهذا الحس فيجرى وراءه ويشغله عن جوهر مهمته . وذلك لأن ما يبدو على أنه حس « اجتماعى واقعى » بالمعنى العادى إنما هو حس أخذ شكلا جديداً فى العمل الأدبى — مسرحية أو رواية أو قصة قصيرة — بحيث أصبح حسا اجتماعيا روائيا أو مسرحيا — مثلا — حسب التشكيل الذى يأخذه . وصلة هذا الحس بنظيره فى الواقع هى نفس صلة المعنى الشعرى للقصيدة بالواقع الحسى الذى أشرت إليه من قبل .

عن قضية الأدب والمجتمع

تورد كتب الأدب أن القبيلة العربية كانت إذا نبغ فيها شاعر احتفلت بذلك احتفالا عظيما . وينبغي أن ننظر نحن الآن إلى هذا الاحتفال على أنه شيء مليء بالمعنى وليس من الضروري أن نعلله بما كان يعلله به الأقدمون من أن الشاعر كان هو الذى يحامى عن القبيلة ، ويجسد فضائلها ، ويهون من شأن أعدائها ، وبعبارة أخرى ليس من الضرورى أن نتصور نحن الآن مهمة الشعر مقصورة على مجرد كونه كلبا من كلاب الحراسة أو من كلاب الصيد ، لا يكرم إلا من أجل الغاية العملية التى يحققها . إنما ينبغى أن نضيف إلى سبب هذا التكريم أمورا أخرى ، فهو اعتراف من جانب القبيلة بقيمة هذا الإنسان المعنوية ، وامتيازه فى الحس والقدرات على غيره ، وهو كذلك اعتراف بقيمة الفن الذى يسهم به الشعر فى تجسيد صورة القبيلة (فنيا)، وإبقاء هذه الصورة المتفردة حية فى ذهن المجتمع الذى تعيش فيه ، وإبقائها حية كذلك (ولعلة الأمر الأهم) فى ضمير الزمن .

وإذا أردنا أن نتعرف على مهمة الشاعر القديم فى المجتمع نجد أنها كانت مسئولية مزدوجة ، فهو من ناحية يقدم لهذا المجتمع صورة تنتزع عناصرها من حياته اليومية . وهى صورة فنية دالة على أن الشاعر وعى دقائق هذه الحياة، ودالة كذلك على أنه ذو قدرة على التشكيل الجمالى. وهو من ناحية أخرى يضيء للمجتمع الطريق السوى للمستقبل ، وذلك حين يكبح جماح نزواته ، أو يستثير حميته. وبكلمة واحدة كانت مهمة الشاعر تصوير واقع المجتمع وتطويره. كان الشاعر صوت العصر وصوت المستقبل . كان المتحدث باسم المجتمع ، وكان فى الوقت ذاته معلما ومرشدا .

على أن وسيلته إلى أداء كل ذلك كانت وسيلة فريدة ، فهو لم يكن ذا قوة سياسية تحكم الحاضر ، ولا كان ذا قوة دينية تحكم المستقبل . لقد كانت سيطرته سيطرة فنية ، سيطرة الذهن المبدع ، والعاطفة الغلابة . كان قادرا — دون غيره — على التقاط أدق نبضات الواقع ، واختزانها ، ثم تقديمها إلى هذا الواقع فى شكل فنى تبدو معه جديدة كل الجدة، وكان قادرا فى الوقت ذاته على تحسس مسار المستقبل تحسسا لاتخطئه فطرته السليمة ، ولا أذنه المرهفة ، ثم وضعه فى قالب عضوى يكشف عن جوهر هذا المستقبل وسماته ، ومن ثم يعطى فرصة للواقع الاجتماعى ليصحح مساره فى المستقبل أولا بأول .

كان هذا موقف الشاعر الجاهلى القبلى من مجتمعه ، وهو موقف يلتزم كما نرى . وقد وجد إلى جوار هذا الشاعر الملتزم شاعر ملتزم آخر ، ولكن بمعنى مختلف للالتزام ، وهو الشاعر الصعلوك الذى لم ينل من اهتمامنا بعد ما يستحقه على الرغم مما كتب فيه من أبحاث لها قيمتها . وينبغى ألا تصرفنا كلمة « صعلوك » ، وما حملت فى تاريخها من ظلال سيئة ، عن فهم جوهر رسالة طبقة الشعراء الصعاليك . لقد أدرك هؤلاء الشعراء أنهم يعيشون فى مجتمع فقد توازنه الإنسانى حين فقد توازنه الاقتصادى ، وأزعجهم أن الأغنياء — القلة — يمتلكون كل شىء ويزدادون غنى ، وأن الفقراء — الكثرة — لا يمتلكون أى شىء ، ويزدادون فقرا . وقد ربط هؤلاء الشعراء الكلمة بالفعل ، فعمدوا إلى خطة جريئة هى الاستيلاء على ما فى أيدى الأغنياء — بالقوة وبالسرقة وبشتى الوسائل —واقتسامه مع الفقراء، وذلك بغية تحقيق نوع من العداله الاجتماعية . وقد تعالى هؤلاء الشعراء عن

منطق القبيلة، ولم يرتبطوا بالتزام إقليمى ما ، وميزوا أنفسهم بصفتهم جماعة تتفق فى الروح والمشرب . . جماعة تحاول تحقيق أهدافها تحقيقا عمليا ، ثم تعبر عن ذلك تعبيرا فنيا عظيم القيمة .

كانت تلك مسئوليات الشاعر الاجتماعية قبل أن يعرف المجتمع التوازن المتكامل بين عالمى المادة والروح . وقد أدرك بعض شعراء الجاهلية بحسهم المرهف السليم أنه لابد أن يكون ثمة عالم آخر روحى وراء وفوق عالم الحواس الذى يحكم حياتهم المادية . وحين جاء الإسلام — وهو ثورة كاملة منظمة أخرجت عالم الروح هذا لدى الإنسان من مجاهله الغامضة إلى منطقة الوعى الكامل — انصهر الشعراء فى ذلك العالم الروحى ، ووجدوا فيه مجالا خصبا لتحيق ذواتهم الشعورية . ويقال لنا إن الشعراء صمتوا صمتا مؤقتا بعد مجىء الإسلام . ولعل الشعراء قد بهرتهم هذه الثورة الروحية ، ووفرت لهم عالما كاملا من التأمل الذى استغرقهم . ولعلهم كانوا يجهدون من قبل بغية الحصول على لمح من عالم الروح فى عالم يزدحم بالمادة ازدحاما كثيفا فوجدوا ما كانوا يجهدون فى سبيل الحصول عليه متاحا لهم ، فملك عليهم ذلك نفوسهم ، وشغلهم حتى عن إنتاجهم الفنى فترة من الوقت .

وإذا انتهت الفترة المثالية الكاملة — فترة النبى صلى الله عليه وسلم وخلفائه — من حياة الإسلام استعر صراع على السلطة لم يتسم دائما بالعدل أو بالأمانة . وفى أتون هذا الصراع اهتزت صورة الشاعر ، كما اهتزت رسالته الاجتماعية . ويتخلى كثير من التراث الشعرى الذى وصلنا من الفترتين السياسيتين الأموية والعباسية عن كثير من جوانب رسالة الشعر الأولى — وهى رسم صورة فنية للمجتمع مستمدة من حيوية اللحظة الحاضرة ومتطلعة

إلى المستقبل بعين الخيال — وينصرف إلى أغراض غريبة على رسالة الفن الأدبى . لقد تحلقت طائفة كبيرة من الشعراء حول مراكز السلطة، واستغلت هذه المراكز الشعراء فى تثبيت سلطتها ، والقضاء على منافسيها . وكان من نتيجة ذلك ديوان شعرى لا أعتقد أنه يشرف الفن الشعرى كثيرا . وقف جرير والفرزدق فى ناحية يتهارشان تهارش الديكة المدربة ، وكان لنا من ذلك ديوان النقائض (وشعرهما يكون معظمه وهما بوضعهما تقاليده يحملان وزر باقيه) ووقفت طائفة من الشعراء — فى ناحية أخرى — بباب الحاكم تمدح بأوصاف كاذبة ، وتطالب العطاء دون خجل ، وكان لنا من ذلك ديوان آخر لايقل فداحة عن ديوان النقائض ، فيه النفاق الرخيص ، والاعتذار المخجل ، والمدح الكاذب ، والاستجداء المنفر .

وقد ارتكب هؤلاء وهؤلاء خطأ أساسيا حين تحولوا — مخدوعين ببهرج الحياة — عن جوهر رسالتهم ، وانفصلوا عن القيم الثابتة فى المجتمع وفى الحياة ، وهى مادة فنهم ، والأولى برعايتهم . وصورة الناس فى حياتهم ليست واضحة بالقدر الكافى فى التراث الشعرى الذى وصل إلينا . ومن الواضح أن هذا التراث الذى وصل إلينا تراث مروج له من قبل الحكام الذين كانت لهم مصلحة فى الترويج له ، وإعطائه أكبر عناية لضمان وصوله إلى الأجيال القادمة . كذلك فإن الصورة التى يُراد المجتمع أن يتحول إليها ليست واضحة — بنفس القدر — فى هذا التراث الشعرى، وهذه الصورة تنسجها — عادة — الأشواق والأحلام التى يقتنصها الشعر ويسجلها فى صورة تجسد حلم المجتمع فى تطوير واقعه طبقا للنموذج الفنى الذى يرسمه الشعر — عادة — ويعيد تشكيل حياته بتلك الطريقة التى قد تبدو غيرواعية .

ونحن قد ننزلق إلى اهدار قيمة الشعر العربى كله نتيجة لهذا الانحراف الذى تحدثت عنه ، غير أننا ينبغى أن نكون أكثر إنصافا وأكثر حيطه . وحين نفكر بطريقة عادية يهدينا تفكيرنا إلى أنه لابد أن يكون قد وجد إلى جانب هؤلاء الشعراء الذين لزموا باب الأمير مثلا آخرون فقهوا رسالة الشعر الحقيقية فى التعبير عن هموم الإنسان وأشواقه ، وأحلامه وأوهامه . ومن الطبيعى — ولنتأمل فى تؤدة — أن يكون لهؤلاء نتاج شعرى حرص الصراع السياسى على تدميره حتى لا يصل إلى الأجيال التالية . وهذا الفرض ليس فرضا تجريديا — وذلك بالرغم من أنه قد يصعب توثيقه الآن — ولكنه فرض يعضده منطق الأشياء ؛ فليس ممكنا أن يتحول النتاج الأدبى كله فى فترة ما إلى تصوير دائرة واحدة ضيقة من دوائر النشاط فى المجتمع ؛ لأن ذلك لو صح لكان معناه — ببساطة — أن الحياة أصبحت فى هذه الفترة تتنفس برئة واحدة ضعيفة، والذى يتنفس برئة واحدة ضعيفة لا تستمر حياته طويلا . وقد استمرت الحياة الفنية للمجتمع العربى ، وإذن فلابد أنه كان يتنفس برئتين ، أو بعبارة أخرى ، لابد أنه كان ينتج أدبا يتجاوز حدود الأدب الموجه الذى يطالعنا فى ديوان النقائض، وفى ديوان المدح .

على أن التاريخ الأدبى حفظ لنا — على الرغم من كل ذلك — صورا لتمجيد البطولة القومية ، وصورا لتحليل العاطفة، ترتب عليها تطور فى الذوق وعمق فى الإحساس ، على نحو يصح معه القول بأن مهمة الأدب التوجيهية الحقة لم تنقطع فى وقت ما . ولست فى حاجة إلى تأكيد أن تمجيد البطولة الحقيقية، واستيعاب الجمال الطبيعى ، وتحليل العاطفة الإنسانية ليست أمورا بعيدة عن الالتزام الاجتماعى بمعناه الواسع من جانب الأدب، وهو الإحساس بالمسئولية فى تطوير طاقات المجتمع البشرية المختلفة .

ولا بد أن نقفز بعد ذلك قفزة هائلة فى الزمن . . فى القرنين السابقين، وفى القرن الذى نعيش فيه ، تطورت الدراسات النظرية والعملية تطورا هائلا ، تطورت الفلسفة ونظرياتها ، وتطور علم النفس بفروعه المختلفة ، وتطور الفكر السياسى والاقتصادى ، وتطور معنى التاريخ ومناهجه، ومن ناحية أخرى حدثت الثورة الصناعية التى قلبت كثيرا من المفاهيم، وأجابت عن أسئلة كانت تنتمى قبلها إلى عالم المغيبات . وفوق كل ذلك — ودون ترتيب للأحداث — حدثت ثورات سياسية واجتماعية كبرى أهمها الثورة الفرنسية، وحركة تحرير المرأة،والثورة الروسية.وأخيراً حدثت حربان عالميتان.

وقد وضع هذا التطور الهائل فى تاريخ البشرية وحاضرها قضية الأدب والمجتمع — فى العالم كله وفى عالمنا العربى — فى ضوء جديد . وسأقصر حديثى على صورة القضية لدينا . ويمكن القول — ابتداء — إنه لم يعد ثمة خلاف إطلاقا على أن الأدب نشاط إنسانى إيجابى ، وأنه — كأى نشاط إنسانى إيجابى — نشاط ذو غاية . ويتركز الخلاف أساسا فى نوع هذه الغاية ، وكيفية تحقيقها .

ففى جانب يوجد الفكر الذى يميل إلى أن الأدب نشاط جمالى ، هدفه — فى المكان الأول — تربية عواطف الناس ، وتصفية منابع الذوق لديهم ، وجعلهم أكثر قدرة على فهم المجتمع الذى يعيشون فيه ، وأعمق إحساسا به ، وأدق استجابة لما يحدث فيه ، ونتيجة لذلك هم أقدر على رؤية هذا المجتمع — بالمعنى الواسع للكلمة — رؤية جديدة .

يقول العقاد :

« وإذا اتجه الشعر العظيم إلى الحياة ، وانصرفت نفسه لما بين الأحياء

من العواطف والدوافع والصلات والفواصل ـ فهو الذى يسمعك أصداء النفس الآدمية فى جهرها ونجواها ، وشوقها وانقباضها ، وحين ترتفع فى معاوج الخير ، وحين تتردى فى مهابط الشر ، ويردد لك ما تضج به من الآلام ، وما تحلم به من الآمال ، يترجم ألغازها وكناياتها ، فإذا هى كلمات صريحة مأنوسة ، ويجمع أشتات هواجسها وأعشار تجاربها ، فإذا هى قوالب صحيحة ملموسة . فأنت تقول إذ تراها : نعم هذه هى النفس الآدمية بعينها ، وتصيح : يا عجبا ، أنها لهى الحياة كما عهدتها . . كأنها كانت ضائعة فردت إليك ، أو كأنها كانت متفرقة موزعة فجمعت فى قالب واحد لديك ، أو كأنها كانت طائرة فوقعت بين يديك . فأنت تطمئن حين تقرأ شعر هذا الشاعر على محصولك من التجارب ، وتأمن على ذخيرتك من المألوفات والعجائب . ومعنى ذلك باختصار أيضاً أن فى هـذا الشعر توكيدا للحياة وتقريرا لها ، حتى يعود أبدها مشكولا مستقرا ، وعارضها مقيما لازبا ، وحتى تسكون مستريحة بعد القلق ، واثقة بعد الارتياب ، محوطة بالرفاق والأصحاب بعد العزلة والاغتراب » .

وفى جانب آخر يوجد الفكر الذى يعتنق النظرية الاشتراكية فى الأدب والمجتمع . وهو فسكر يرى للأدب غاية تربطه بقضايا المجتمع العاجلة الملحة ، وتجعل منه نشاطا فعالا موجها لدعم النواحى المادية لهـذا المجتمع . ويقتضى هذا الفكر التفكير فى العنصر الجمالى فى الأدب على أنه ليس مطلقا ولا تجريديا . إنه عنصر جمالى مقيد بأنه ينبع من الواقع ليرتد إليه .

ولا ترى وجهة النظر هـذه تناقضا بين التزام الأديب على هذا النحو وحريته . فإذا كان الأديب جزءا حيا من المجتمع ـ وهو لا بد أن يكون

كذلك — فهو منفعل لا محالة بمشكلات هذا المجتمع ، ومتخذ موقفا من هذه المشكلات . ويتم كل ذلك دون إملاء خارجى ، فوضع الأديب الطبيعى فى المجتمع يفرض عليه الاستجابة لحاجات عصره وقيم مجتمعه على نحو تلقائى ، وذلك حتى يحقق الارتفاع إلى مستوى المسئولية ، وينهض بالدور القيادى الحر فى مجتمعه الذى يعيش فيه .

والشيء الذى أحب أن أوضحه هنا أن هذا الفكر — فى مجموعه — يرى ضرورة الاحتفاء بالقيم الفنية الخالصة إلى جانب ضرورة الاحتفاء بالمضمون الاجتماعى . وهو على وعى بأن المضمون الاجتماعى المهم إذا لم يتخذ شكلا فنياً جيداً فإنه لايتجاوزأن يكون منشوراً من منشورات الدعاية أو تقريراً من تقارير الإدارات الحكومية ، بل إن الآخرين يكونان أوفى بالغرض فى واقع الحال ، وذلك لاشتمالهما عادة على قدر من الحقائق الحرفية التى لا يمكن توافرها فى العمل الأدبى . على أن هناك قلة تضع المضمون الاجتماعى قبل كل شيء وفوق كل شيء ، وتمجد أعمالا ضعيفة من الناحية الفنية لمجرد أنها تحتفل بموضوع اجتماعى مهم . وهذه القلة تتطرف تطرفاً لم يقل به أصحاب النظرية الماركسية أنفسهم . يقول ماوتسى تونج فى شرح مفهوم الأدب الهادف ، وكيف أن هذا الأدب إنما يأخذ من الواقع ليعلو عليه ، مصوراً له النموذج الذى يحتذى به ، ورسم النموذج هذا لا يكون — بطبيعة الحال — إلا من خلال التشكيل الفنى بالوسائل الفنية الخاصة التى تتجاوز مجرد تقرير المحتوى السياسى :

« وبالرغم من أن الحياة الاجتماعية للبشرية هى المنبع الوحيد للأدب والفن ، وأنها حافلة وحية بحيث لا يضاهيها الأدب والفن ، فإن الشعب لا يقنع بهذه الحياة ، بل يطلب الأدب والفن . لماذا ؟ لأنه رغم أن الحياة الاجتماعية والأدب والفن كلها جميلة ، إلا أن الحياة التى تنعكس فى الأعمال

الأدبية والفنية يمكن ، بل يجب ، أن تكون على مستوى أرقى من الحياة اليومية العملية ، وأكبر قوة ، وأكثر تركيزاً ، وأروع نموذجية ، وأقرب إلى المثال ، ولذا فهى أكثر شمولا فيها . وعلى الأدب والفن الثوريين أن يخلقا أنواع الشخصيات المستمدة من الحياة الواقعية لمساعدة الجماهير على دفع عجلة التاريخ إلى الأمام . وإليكم هذا المثل : هناك أناس يعانون من الجوع والبرد والظلم ، ويمكن أن ترى هذه الحقيقة فى كل مكان ، والناس ينظرون إليها كأمر عادى ، ولكن الكتاب والفنانين بدورهم يخلقون أعمالا أدبية أو فنية من المظاهر اليومية من هذا النوع بعد أن يجمعوها ويركزوها ثم يبرزوا فى صورة نموذجية ما يقوم فيهـــا من تناقضات وصراعات . هكذا يمكنهم أن يوقظوا جماهير الشعب وأن يلهبوا حماسها ويدفعوها إلى التضامن والنضال من أجل تغيير بيئتها . وإذا لم يكن هناك أدب وفن هكذا ، فلا يمكن أداء هذه المهمة ، وعلى الأقل لا يمكن أداؤها بصورة فعالة وسريعة » .

وبالرغم من ذلك فقد نشأت صعوبات عدة فى الأدب العربى الحديث من جراء محاولة حفظ التوازن بين الناحيتين الاجتماعية والفنية . وقد ظهرت هذه الصعوبات فى ناحية لعلها أهم من سواها وهى ناحية « التعبير » ، فارتفعت أصوات تنادى بتبنى العامية وسيلة للتعبير ، فمادمنا نصور الواقع الاجتماعى ، ونعبر عن الناس وهم يضطربون فى هذا الواقع ، فإن استخدام ذات اللغة التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية لمما يدعم واقعية العمل الأدبى . وقد تمضى هذه الأصوات قائلة إننا لو أنطقنا خادمة مثلا فى قصة أو رواية أو مسرحية باللغة الفصحى فإن شخصيتها تبدو مفتعلة ، لأنها فى واقع حياتها لا تستخدم هذه اللغة ، ولكى نكون واقعيين علينا أن نجعلها تستخدم اللغة التى تستخدمها فى واقع حياتها وهى اللغة العامية ، وهكذا

الحال بالنسبة للشخصيات المصورة من الطبقات الشعبية عموماً ، ومن أصحاب الحرف بصفة خاصة .

ومن قبل أن أبدى رأيا فى الموضوع أود أن أقول إن هذه المشكلة دقيقة ، وإنه لا يفيد فيها أن نرفع أصواتنا قائلين إن استخدم العامية يعتبر عدوانا على الفصحى ، لغة القرآن والدين . . إلخ ، أو أن نرمى بالتهم هنا وهناك فى سرف عاطفى ، أو أن نمضى فى نعت الفصحى بأنها أشرف اللغات وأغناها وأجملها . . إلخ . إننا لو فعلنا ذلك ـ دفاعا عن الفصحى ـ نكون قد دافعنا عنها دفاعا ضعيفا ، ونكون قد اختلفنا قليلا فى المنهج عن الذين ينادون بالتخلص منها بدعوى « الواقعية » أو بدعوى عدم وفائها بدواعى الفن الجيد ! .

والقضية فى نظرى فنية أكثر منها عاطفية ، وهى قضية تتصل بنوع فهمنا لمعنى العمل الأدبى ، فلنسأل: ماالعمل الأدبى ؟ هل المعنى الأدبى صورة حرفية للمضمون الاجتماعى الذى يصوره ؟ هل هو صورة حرفية مطابقة تمام المطابقة للموضوع كالصورة التى نحصل عليها بآلة التصوير الفوتوغرافى لمنظر ما ، أو كالتى نحصل عليها بجهاز التصوير لوثيقة ما Photocopie ؟ الجواب فى منطق التراث النقدى كله لا . لا ، وإلا لما كان للعمل الأدبى قيمة إلى جوار التقرير الذى يكتبه الباحث الاجتماعى عن مشكلة اجتماعية ما ، أو الباحث السياسى عن مشكلة سياسية ما .

إن العمل الأدبى فى الواقع تركيب فنى معادل للمشكلة الاجتماعية أو المشكلة السياسية أو غيرهما من المشكلات التى يعالجها ، أو هو ــ بعبارة أخرى ــ إعادة تشكيل لمادته الأولى التى يعالجها . وهذا التشكيل المعاد يوازى ـ ولا يعكس ـ المادة الأولى التى يعالجها ، والموازاة تقتضى المغايرة

بطبيعة الحال ، ويترتب على هذا أن الأدب كيان جديد مستقل عن موضوعه وهذا الكيان الجديد هو رؤية الأديب الخاصة للموضوع الذى يعالجه . ولا يتم تشكيل هذا الكيان الجديد إلا بوسائل فنية معينـــة تأتى اللغة على رأسها (بل إننا حين نتأمل مليا نجد أن اللغة فى الأدب هى وسيلة الوسائل التى لا وسيلة ثم غيرها) . ونتيجة ذلك كله أن الشخصية التى نجدها تضطرب فى عمل أدبى مغايرة للشخصية التى نجدها تضطرب فى الحياة (إذ كيف يمكن تصور كونهما شيئا واحداً ؟) . إن الشخصية الأدبية شخصية مصنوعة ، وهى من خيال الأديب ومن عمله (حتى لو نظر فى مراحل صياغتها الأولى إلى بعض الشخصيات الحقيقية) . والصلة بينها وبين الشخصية الحقيقية هى أنها رمز فنى لها . ودعنى أضرب مثلا توضيحيا :

إن رواية « زقاق المدق » لنجيب محفوظ ، وما تشتمل عليه من شخصيات كشخصية حميدة ، وعباس الحلو ، والمعلم كرشة ، وحسين كرشة ، وعم كامل ، وبقية الشخصيات — ليست صورة وصفية لذلك الكيان المادى المعروف بنفس الاسم فى مدينة القاهرة القديمة بما فيه من عناصر بشرية ، وهذه العناصر البشرية التى تضطرب فى الرواية إنما هى شخوص جديدة خيالية رمزية فنية (ولولا أننى لا أريد أن ألح على القارىء كثيراً لقلت « وهمية ») من صنع نجيب محفوظ . وأنا أعلم أن هذه مسألة بديهية حين نتأملها ، ولكن يبدو أننا لفرط قربها ننساها ، ويترتب على نسياننا إياها عادة مشكلات كثيرة فى النقاش النقدى ، وفى معنى واقعية الأدب ، وفى معنى اللغة الواجب استخـــدامها فى العمل الأدبى . . إلخ . والعلاقة بين هذه الشخصيات الجديدة والشخصيات التى عاشت فى الزقاق ، وتعيش الآن ، ويمكن أن تعيش فى المستقبل ، إن الأولى رمز للأخيرة . ومعنى كونها رمزاً لها أنها صيغ فنية تعادلها ، بحمل سمات تستوعب سمات الشخصيات

الحقيقية وتتجاوزها . وفى هذا التجاوز تكمن القيمة الحقيقية لهـــذه الشخصيات الفنية . ومن ثم للرواية كلها : ذلك لأن هذه الشخصيات لو كان قصارى ما تصل إليه أن تكون صوراً حرفية مطابقة للشخصيات المادية الكائنة فى «زقاق المدق» الحقيقى لفقدت الرواية قيمتها ، ولتحولت إلى مجرد تقرير وصفى اجتماعى ميت .

وإذا كان الأمر كذلك فإن تحولا مهما لابد أن يطرأ على الموقف كله ، إذ لا مناص حينئذ من التسليم بأن الثقل كله ينبغى أن يتعلق بالنموذج الفنى لا بأصله الحرفى ، وبعبارة أخرى يصبح النموذج الفنى هو الأصل الذى نقيس عليه (لا العكس !) أى يصبح النموذج الفنى (بلغته التى يستخدمها فى الفن) هو الأساس الذى يناط به الحكم . لا الشخص المادى الذى نلتقى به فى الحياة (بلغته التى يتفاهم بها فى حياته اليومية) . وشيئاً فشيئاً ننسى الشخصية الفعلية التى تضطرب فى « زقاق المدق » إلى جانب الشخصية الفنية التى تتحرك فى الرواية . ومن الممكن أن يكون نجيب محفوظ قد اهتم بملاحظة شخصيات مادية فى زقاق المدق « قبل أن يبدأ فى عمله ، أو فى المراحل الأولى منه ، ولكن هذا لا يعكر أبداً على وجهة النظر التى أحاول توضيحها ، لأن قيمة العمل الفنى وسماته الحقيقية لا تبدأ فى الظهور إلا بعد أن يودع الفنان تلك المرحلة الابتدائية التى يمكن أن يتذبذب فيها بين واقعه المادى وواقعه الفنى ، ويستغرق بجملته فى عالمه الفنى الذى يعمل بأدوات خاصة تعيد تشكيل الواقع ولا تحاكيه محاكاة « فوتوغرافية » .

وينبغى ألا نخدع للحظة بتعمق نجيب محفوظ (وبخاصة فى الصفحات الافتتاحية من الرواية) فى وصف الجزئيات المادية للزقاق فنقفز إلى نتيجة تقول : ها هو ذا نجيب محفوظ يصف « زقاق المـــدق » الكائن فى حى الحسين ، فما يصدق على الشخصيات يصدق على هذا الوصف المادى . وقصارى ما تؤثر به هذه التفصيلات الوصفية لعالم الزقاق المادى أنها تدعم

فى أنفسنا الإحساس بالتشابه مع الواقع Verisimilitude(٧) فتبيح لنا الدخول إلى الفن من بابه الطبيعى، وتوفر لنا ما نرتكز عليه لننطلق من نقطته انطلاقة مناسبة فى هذه الرحلة الفنية المضنية فى عالم الفن .

هنا نطرح السؤال الخاص باللغة المناسبة لكل شخصية . . وجواب هذا السؤال كامن بالطبع فى فهمنا لمعنى العمل الأدبى ، فإذا كان ما قدمته من مفهوم صالحاً للاتفاق عليه (وما قدمته يعنى أن العمل الفنى شىء مغاير للواقع المادى - ولا أريد أن أقول مناقض للواقع المادى) فلا معنى للقول إذن بأن لغة هذا الواقع المادى هى اللغة المناسبة للشخصيات التى تضطرب فى العمل الفنى أو بعضها . إن القضية كلها ينبغى أن ترى فى ضوء آخر يمكن أن يعرض على النحو التالى :

إن الأديب المقتدر هو ذلك الأديب الذى يستطيع أن يجد لكل شخصية من شخصياته لغتها التى تناسبها داخل العمل الفنى ، بغض النظر تماماً عن اللغة التى يمكن أن تستخدمها مثل هذه الشخصية فى واقع الحياة (ولا أريد أن أذكر مرة أخرى بما قلته من أن الشخصية الفنية ليست — بالطبع — هى الشخصية الموجودة فى الواقع المادى) . فالأديب الذى يستخدم الفصحى فى المستوى الفنى العالى الملائم لفنه العالى يمكن أن يصل إلى المستوى الذى يتم له فيه انصهار بين موضوعه ولغته ، فيستعمل الفصحى وسيلة عامة للتعبير ، وتستخدمها الشخصيات على اختلاف مستوياتها ، دون أن يحدث مع ذلك اختلال داخل العمل الفنى ، ودون أن يحدث اختلال فى معنى الواقعية الفنية ، وأهم من ذلك كله دون أن يحدث اختلال فى مشاعر قارئه بين « معقولية » اللغة التى تستخدمها شخصية ما داخل العمل الفنى ، وما يمكن أن تستخدمه شخصية تذكر بها تلك الشخصية فى واقع الحياة . وذلك أن الأديب يكون - عندئذ - قد استطاع أن يجعل من العمل الأدبى كلا واحداً متجانساً يبدو فيه

كل شيء مقنعا فى مكانه ، وتبدو فيه أداة التعبير التى استخدمها طبيعية فى كل حالة على النحو الذى استخدامها عليه ، حتى إننا لننسى كثيرا ما يمكن أن تذكر به هذه الشخصيات فى واقع الحياة ، وحتى حين نذكرنا النموذج الفنى بنموذج واقعى حرفى فإننا لا نكاد نذكر نوع اللغة التى يستخدمها النموذج الحرفى ، وهل هى متفقة أو مختلفة مع لغة النموذج الأدبى ، وذلك لأن التشابه إذا جاء إلى الذهن من واقع استيعابه لهذا النموذج الأدبى — وعلى الرغم من اختلاف اللغة فلا معنى القول بأن اختلاف اللغة يتسبب عنه نقص فى الإحساس بواقعية النموذج الأدبى (ولكن يبدو أن المشكلة كائنة فى أن أحاسيسنا لا تتكون من خلال النموذج الأدبى بالتغلغل فيه ، وإنما هى أحاسيس ثابتة ، موجودة من قبل التعامل مع الأدب ، وباقية على ما هى عليه بعد هذا التعامل !) . إن اللغة التى تستخدمها الشخصية الناضجة فنيا داخل العمل الأدبى هى اللغة المناسبة — حتى لو كانت خادمة تتكلم اللغة الفصحى(٨) — وذلك إذا نظرنا إلى مجموعة العلاقات والخصائص التى وازن بينها الأديب فى إطار عمله العام .

وأود أن أقدم إلى القارىء صفحة من رواية « زقاق المدق » تشتمل على حوار - بالفصحى - بين عباس الحلو وحميدة لنصل معا إلى رأى فيما يتصل بمدى قلق هذا الحوار لأنه بالفصحى ، ولأنه يجرى بين شخصيتين ليس الشأن أن يتحدث مثلهما فى الحياة الواقعية بالفصحى :

« وأما عباس الحلو فقد لحق بها ، وسار لصقها وهو يقول بصوت ينم عن الفرح والسرور :

— دمت من فتاة كريمة !

ولكنها قالت فى شبه ضجر :

— ماذا تريد منى ؟

فقال الفتى وهو يتمالك أنفاسه المضطربة :

— "صبر طيب ياحميدة . تلطفى معى ولا تكونى قاسية على .. فعطفت نحوه رأسها وهى تغطيه بطرف ملاءتها وقالت بحدة :

— هلا قلت لى ماذا تريد ؟

— الصبر طيب .. أريد .. أريد كل شيء طيب .

فقالت بتأفف :

— لا تريد أن تقول شيئا ، ونحن نجد فى السير فنبتعد عن طريقنا ، والوقت يمضى ، وأنا لا أستطيع أن أتأخر عن موعد عودتى .

فأشفق من ضياع الوقت وقال بلهفة :

— سنعود فى وقت قريب فلا تخافى ولا تجزعى . وسنجد عذرا ننتحله لأمك . إنك تفكرين كثيرا فى الدقائق ، أما أنا فأفكر فى العمر كله ، فى حياتنا جميعا . هذا هو شغلى الشاغل . ألا تصدقيننى؟ إنه جل تفكيرى وهمى وحياة الحسين الذى يبارك هذا الحى الطاهر .

كان يتكلم فى بساطة وصدق فشعرت بحرارة حديثه ، ووجدت لذة فى الإصغاء إليه ، وإن لم يتحرك قلبها الجامد ، فتناست حيرتها المعذبة ، وألقت إليه بانتباهها . ولكنها لم تدر ماذا تقول فلاذت بالصمت ، وتشجع الفتى فاستدرك قائلا فى انفعال :

- لاتعدى على الدقائق ولا تلقى على هذا السـؤال الغريب . تسأليننى

ياحميدة عما أريد ، أتجهلين حقا ما أريد قوله ؟ لماذا أتعرض لك فى الطريق؟ لماذا أتبع عينى ظلك حيث تكونين ؟ لك ما تشائين يا حميدة . ألم تقرئى شيئا فى عينى ؟ يقولون إن قلب المؤمن دليله ؟ فماذا علمت ؟ اسألى نفسك . اسألى أهل الزقاق جميعا ، كلهم يعرفون .

وقطبت الفتاة وتمتمت وهى لاتدرى :

ـ فضحتنى!

فهاله قولها . وهتف متأثرا :

ـ لافضيحة فى حياتنا ، وما أكن لك إلا الخير ، وهذا الحسين يشهد قولى ويعلم بسريرتى . أنا أحبك ، ولطالما أحببتك ؛ أحبك أكثر مما تحبك أمك ، وأحلف لك على صدقى بالحسين ، وجد الحسين ، ورب الحسين(٩).

ولنسأل الآن ـ وسؤالنا ينصب بالطبع على الناحية الفنية ـ هل نحن هنا أمام حوار قلق ؟ أو لنسأل السؤال الأهم الذى ينبع من السؤال السابق فنقول : هل نحن أمام حوار قلق بسبب أنه جاء باللغة الفصحى ؟ وهل يزول هذا القلق ـ إن وجد ـ وتصبح الأمور أكثر إقناعا لو قالت حميدة مثلا بدل : « ماذا تريد منى ؟ » ، « أنت عاوز منى إيه ؟ » أو قالت بدل: « هلا قلت لى ماذا تريد ؟ » « أنت مش حاتأولى عاوز منى إيه ؟ » . أخشى أن أقول إننا لو أجبنا عن مثل هذه الأسئلة بالإيجاب فإن معنى هذا أننا لم نرحل بعد فى عالم رواية « زقاق المدق » رحلة تتجاوز السطح . وبقاؤنا على السطح هو الذى يجعلنا نحتفظ بإحدى أعيننا مفتوحة على الواقع المادى الحرفى ، والأخرى مفتوحة على العالم الروائى ، ومادمنا فى هذا الوضع القلق فسنحس

بالقلق ، ومصدر القلق ، فى هذه الحالة هو عدم القدرة على التخلص من الفكرة الغربية المتسلطة على الذهن والتى تقول بأن الرواية صورة للواقع المادى . أما إذا كانت رحلتنا داخل النص قد استقامت واستقامت وعمقت فلا أظن أنه يكون ثمة مكان لمثل هذه الأسئلة ، ولا لأنواع القلق التى تنشأ عادة عنها .

والرحلة المستقلة الثابتة المستقيمة داخل هذا النص لابد أن تدرك هذا الحوار على أنه موقف مترابط ومتداخل ومتكامل مع عدد كبير جدا من المواقف الأخرى ، وأنه خيط من الخيوط التى تنسج منها الشبكة الكبيرة للعلاقات البشرية الكائنة فى هذه الرواية . والعلاقات البشرية تنشأ وتتطور بالحوار الذى هو نوع من الاحتكاك الذهنى والعاطفى . نحن إذن أمام نموذجين بشريين يتحسسان طريقهما نحو علاقة ما ، تكون أو لا تكون . وهذه العلاقة تنشأ عن طريق أن كلا من النموذجين يجس نبض الآخر . وأحد النموذجين وهو الفتى (عباس) إيجابى ، والنموذج الآخر وهو الفتاة (حميدة) لايمكن وصفه بالسلبية ، وإنما يمكن وصفه بأنه دفاعى . وللإيجابية سمات ؛ منها أن هذا النموذج الإيجابى يستخدم فى الحوار الذى اقتبسته حوالى ١٤٩ كلمة ، وأن هذه الكلمات تقدم فى أسلوب تقريرى يحمل طابع الاسترخاء النسبى ، ويعتمد على الجمل المثبتة أو الاستفهامية الإنكارية التعجبية التى تؤكد أكثر مما تستفهم . وهو أسلوب يعمد إلى بث الطمأنينة بعناصر منها استخدام اسم « الحسين » خمس مرات . والنموذج الدفاعى يستخدم فى نفس الحوار حوالى ٣١ كلمة (وليلاحظ نسبة هذا العدد إلى عدد الكلمات التى استخدمها النموذج الإيجابى) ، وهذه الكلمات تتراوح بين الاستفهام الرامى فى حرص شديد إلى الكشف عما بنفس الطرف الآخر

المتحسس فى حيطة لمشاعره : « ماذا تريد منى ؟ » « هلا قلت لى ماذا تريد ؟ » و«صد اللين — إن صح التعبير — « فضحتنى » ، و«الكلام العام الذى يساعد على إبقاء الباب « مواربا » : لا تريد أن تقول شيئاً ، ونحن نجد فى السير فنبتعد عن طريقنا ، والوقت يمضى ، وأنا لا أستطيع أن أتأخر عن موعد عودتى » .

وهذا الحوار يؤدى هدفا محددا هو إرساء الركيزة الذهنية والشعورية الضرورية التى تقوم عليها العلاقات وتتقدم بين هاتين الشخصيتين الأساسيتين فى الرواية . ونحن نرى أن هذه الركيزة أصبحت صلبة حين يقترب الموقف بينهما من نهايته ، فنرى الموقف « الدفاعى » من قبل النموذج « الدفاعى » قد تحول إلى رضا بالصمت وتجاوب بالاستسلام :

« وأحست عند ذاك يده تتلمس راحتها وتقبض عليها ، وتضفى على أناملها الباردة حرارة ودفئاً ، أتنتزعها منه وتقول له : « كلا » . لا شأن لى فى هذا الأمر ! » ؟ ولكنها لم تفعل شيئاً ، ولم تنبس بكلمة ومضيا معاً وراحتها فى كفه الساخنة »(١٠)

ونحن إذ نصل إلى هذا الحد من رؤية الأمور نكون قريبين من قلب الرواية ، ونكون فى شغل برؤية العلاقات الكائنة فيها ، وعناصر التوازن - أو الاختلال - التى تحكم هذه العلاقات ، وفى هذا النطاق ينشغل الذهن برؤية أمور مؤداها هل جرت المواقف وتطورت إلى غاية منسجمة وممتعة وطبيعية (بحكم العلاقات الداخلية لا بحكم ما هو كائن فى الواقع المادى) أو اعتراضها ما عاق تطورها ، وما دام الموقف الذى اقتبست منه الحوار السابق قد أفضى إلى نتيجة هى نقل العلاقات من البسيط إلى المركب ، ودفع الحدث الروائى العام خطوة إلى الأمام ، فلا يصح أن يقال إنه موقف قلق ، ولا يصح

بالأحرى أن يقال إنه قلق لمكان الفصحى فى الحوار منه . بل إننى أقول إن استخدام الفصحى أسلوباً عاماً ساعد على التئام النسيج اللغوى للرواية وانسجامه وعدم تسرب أية فرصة للثغرات الناتجة عن ازدواجية التعبير .

على هذا النحو يطغى النموذج الأدبى على « المادة الخام » التى أخذ منها فى واقع الحياة ، وعلى هذا النحو يجد طريقه إلى أحاسيس القراء ، ويدخل من التعديلات على الحياة المادية ما يصل بها فى أحاسيس الناس إلى تلك المرحلة العالية التى يمكن أن يتحدث فيها خادم بالفصحى فى العمل الأدبى دون أن يصدم ذلك مشاعر الناس ، وذلك لأن دور الأديب هنا — كما قلت — هو إضفاء نوع من التوازن فى العلاقات على فنه ، بحيث يجعل من كل شىء فيه أمراً مقنعاً بالصورة التى هو عليها فى عمله .

بمثل هذا المنطق يمكن أن ندافع عن استخدام الفصحى فى الأدب . وحين يخاطب الأدب — فى صورته الفصحى التى وصفتها — أكبر قدر من الناس ، وحين تصل هذه النماذج الفصحى إلى صميم ضمير الفرد العربى تصبح الفصحى الإجابة الطبيعية للتعبير عن الحاجات الروحية . لهذا الفرد ، وتضييق الفجوة بين اللغة التى يستخـــدمها فى قضاء حوائجه اليومية ولغة الأدب التى يحقق بها متعته الذهنية والروحية . وشيئاً فشيئاً يقضى على الازدواجية اللغوية ، التى قد تكون موجودة فى كل لغات العالم ، ولكنها موجودة لدينا على نحو حاد يعوق تقدم الفصحى نفسها .

إن نظرة إلى واقعنا الأدبى تدل على أن قضية الأدب والمجتمع قد اتخذت الآن لدينا مساراً واضحا . لقد فرغنا من دعاوى الأدب للأدب ، والفن للفن ، والبرج العاجى ، والأدب الذى يقف بعيداً للمجتمع ، والأدب الذى يقف غير مبال بالمجتمع ، ولم يعد ثمة خلاف على أن الأدب هو صوت العصر ، وأن الأديب هو ذلك المخلوق الذى يستطيع بحساسيته المرهفة على

أن حركة العصر ليست « ميكانيكية » الحياة اليومية ، وإنما هى مزيج معقد من الإحساس بالماضى ، ودفء اللحظة ، وأشواق الخيال . وبهذا المفهوم يستطيع الأديب أن يرى بعينه البصيرة حركة الحاضر ومسار المستقبل .

إننا نشكو كثيراً من ضعف الخيال البصير لدينا ، مما يحول بيننا وبين أخذ زمام المبادرة فى أمور كثيرة . ويمكن أن يقوم الأدب بدور فعال فى هذا المجال ، فعن طريق تصفية منابع الإحساس ، وتوسيع مجال الرؤية الصحيحة ، ورسم نماذج لضبط ردود الأفعال ضبطا مناسبا ، وتحديد معنى الخيال بفصله عن الوهم ، يصبح الإنسان العربى المدرب على قراءة الأدب الصحيح ، أقدر على رؤية مشكلاته بحجمها الطبيعى ، أقدر على اتخاذ القرار المناسب إزاءها ، وأقدر على التصرف طبقا لهذا القرار .

---

(١) يقول ابن رشيق فى « العمدة » (حـ ١ ص ٣٧ من طبعة مطبعة أمين هندية سنة ١٩٢٥) : « كانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها ؛ وصنعت الأطعمة ، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر ، كما يصنعون فى الأعراس ، ويتباشر الرجال والولدان . لأنه حماية لأعراضهم ، وذب عن أحسابهم ؛ وتخليد لمآثرهم ، وإشادة بذكرهم ، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد ، أو شاعر ينبغ فيهم ، أو فرس تنتج » .

(٢) الدراسة القيمة التى قام بها الدكتور يوسف خليف لهذا الشعر بعنوان « الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى » (نشر دار المعارف) .

(٣) معنى هذا أنى لا أرى أن شعر النقائض كله عديم القيمة ، وذلك لأن به تصويراً فنياً عالياً فى بعض الأحيان ؛ وبخاصة حين يتخلى عن الشتائم الصبيانية ، ويستغرق فى الفن ، ومعنى ذلك أيضاً أنى لا أرفض شعر المدح كله ، وإنما أرفض منه ما كان دالا على عدم عمار نفس الشاعر بفنه ، الأمر الذى ينشأ عنه نوع شعر المدح الرخيص الذى أشير إليه .

(٤) انظر « فصول من النقد عند العقاد » (وهو نصوص مختارة جمعها وقدم لها محمد خليفة التونسى) . ص ٢٣٥ ، ٢٣٦ . والفقرة من مقالة للعقـــاد بعنوان « شهرة المتنبى — حد الشاعر العظيم » ، وهى من مقالات كتابه « مطالعات فى الكتب والحياة » .

(٥) أحاديث فى ندوة الأدب والفن بيانان — بكين ١٩٦٨ ، ص ٢٩ : ٣٠ .

. . . .

= (٦) قضية الفصحى والعامية قضية قديمة . وقد تناولتها فى مجال النقد النظرى أقلام كثيرة بعضها يتحيز للفصحى ؛ وبعضها يدعو إلى استخدام العامية . وقد انعكس ذلك فى الأدب الإنشائى فكتبت أعمال كثيرة (وبأقلام الرواد) مستخدمة العامية فى الحوار (على افتراض أنه صوت الناس) ومدخرة الفصحى للوصف (على افتراض أنه صوت المؤلف) .

(٧) انظر معنى هذا المصطلح وظلاله التى تدعم ما استشهد به عليه كتاب :

A Reader's Guide to Literary Terms (A Dictionary)

من عمل Arthnr Ganz and Karl Beckon — لندن ١٩٦١ ص ٢٣٥

(٨) لعل مما يبرز هذه القضية — عادة — على أنها مشكلة قفز الذهن بسرعة عند استماعه إلى عبارة « خادمة تتكلم الفصحى» إلى فصحى القواميس . وفصحى التشدق الفارغ ، ورصف الكلمات المحنطة . ولكنى أطرح هذه العبارة فى سياق ما تحدثت عنه من قبل من أن العمل الفنى إنما هو إعادة تشكيل الواقع المادى ، وإعادة التشكيل هذه تتناول اللغة بالطبع (وهى حجر الزاوية فى التشكيل الفنى) فيما تتناول . وإعادة التشكيل اللغوى عندى بالطبع (فيما يتصل بالفصحى) ويكون باخراجها من رقادها فى القواميس وفى الصيغ المتداولة الميتة وخلع حيوية دافقة عليها . ومقياس هذه الحيوية ارتباط هذه اللغة بالنموذج الأدبى الخاص وبالكاتب الخاص بحيث يمكن التمييز مثلا بين لغة « زقاق المدق » ولغة أية رواية أخرى لنجيب محفوظ ، كما يمكن التمييز بين لغة نجيب محفوظ الروائية ولغة أى روائى آخر فى مستواه يستخدم الفصحى . إن نقاد شكسبير يتناولون كثيراً « اللغة الشكسبيرية » ويبدو لى أننا محتاجون إلى البحث عن خصائص كتابنا من هذه الناحية ، فلعل مثل هذا البحث يساعد على القضاء على ازدواجية التعبير بين العامية والفصحى، عن طريق الانتهاء الى أن الاقتدار على الفصحى الذى يجعل للكاتب فصحاه المتميزة (لافصحاه الخاصة !) يصبح الفيصل فى وجود العمل ، وواقعيته وكل شىء حوله [illegible]ج الالتجاء الى العامية ليس سوى دليل على عدم قدرة الكاتب على جعل [illegible]ادرة فى يده على توصيل ما يريد توصيله الى القراء .

(٩) زقاق المدق (ط سابعة سنة ١٩٧٢) صفات ٨٩ وما بعدها .

(١٠) الرواية ، ص ٩٤ .

ديوان (أغنيات نضالية)(*)

عنوان هذه المجموعة الشعرية يشير فى وضوح إلى العالم الذى يشغل الشاعر ، ويستوعب تجربته الفنية . وهو عالم لايستطيع أى فنان مكترث أن يتجاهله . إنه الوطن ، والانشغال الشديد بهموم البيئة التى يضطرب فيها الإنسان بين أبناء هذا الوطن ، إنه التبشير بالحرية : والبحث الدائب عن العناصر الأصيلة التى تشكل الشخصية القومية . إنه الوعى الكامل بمشكلات الماضى ، والحاضر ، والمستقبل . إنه الإحساس الذى يستغرق النفس بمعنى الثورة ، والأرض ، والناس .

ومعنى الوطن — على هذا النحو — ليس معنى إقليمياً ضيقاً ، فهو يتجاوز حدود البيئة المحلية ليشمل كل بقعة تتجلى فيها خصائص هذا الوطن وفى هذا الإطار العام تتوحد معانى الوطنية وعناصرها فى وجدان الشاعر ، يستوى فى ذلك أن تتمثل هذه المعـــانى فى ثورة الشعب الجزائرى ضد المستعمر ، أو فى استبسال الشعب المصرى فى الدفاع عن أرضه ، أو فى محاولة الشعب العربى تحقيق تجربة طبيعية هى تجربة الوحدة . وسواء أكانت هذه المعانى تتمثل فى انتفاضات وانتصارات كالأمثلة السابقة ، أم تتمثل فى جراح ومعوقات توضع على طريق الحرية تتمثل — بصفة أساسية — فى ذلك الدمل الممد فى جنب الوطن العربى ، والذى يتجلى فى مأساة شعب فلسطين .

فى داخل هذا الإطار تتراوح قصائد المجموعة بين أقطاب متعددة ، ولكنها جميعاً تنجذب إلى محور أساسى هو ذلك الإحساس الحى بمعنى الوطن الذى أشرت إليه . ونتيجة لذلك لا يبدو أن الحديث عن المحرات

(*) للشاعر الجزائرى محمد الصالح باويه .

والفأس حديث منبت عن هذا الجو العام ، كما لا يبدو أن الحديث عن المأساة الإنسانية التي خلقتها الفيضانات في الصحراء حديث هامشي بالنسبة للجو العام الذي يشكل تجربة الشاعر .

لكن السؤال الذي ينبغي أن يطرح ويعول عليه تعويلا كبيراً هو : هل ينهض الاهتمام بهذا الموضوع الخطير وحده سببا للإعجاب بالشعر الذي يهتم به ؟ وبعبارة أخرى : ما القيمة الحقيقية للموضوع في الشعر ؟ الحق أن قيمة كل فن جيد إنما تنبع من مزاوجته بين أهمية الموضوع وأهمية المعالجة. ومن هنا فإن الموضوع الخطير — إن صح أن نتحـــدث على الإطلاق عن شيء اسمه الموضوع في الفن — لا يقوم شافعا بحال للشكل الضعيف . على أن العمل الفني في حقيقة الأمر نسيج لا يمكن فيه فصل الموضوع عن الشكل وهما يكونان منه ما تكونه السدى واللحمة من النسيج . ويصح ، بسبب ذلك ، أن يوجه القسم الأعظم من اهتمام القارىء لمجموعة الدكتور باويه إلى أسلوب الأداء الفني في المجموعة ، مادام الأسلوب والموضوع — بعد التعبير عنهما شعرياً — يكونان وحدة لا انفصام لها .

تنعكس الحرية — باعتبارها مطلباً حيوياً ومصيرياً للشاعر — على أسلوب الأداء في المجموعة . فالشاعر يتحرر — موسيقياً — من قيود القافية في الشعر التقليدي ، وهو كذلك لا يلتزم شروط الإطار الجديد المسمى بالشعر الحر .

وكأنه بذلك لا يريد أن يخضع لقيد من أي نوع ، لا في الشعر التقليدي، ولا في الشعر الحر . إنه يريد أن يوظف لتجربته القيم الموسيقية في كل ، وهو لا يخضع في ذلك إلا لما تمليه عليه تجربته ، فيختار الموسيقى التي يراها مناسبة لذلك . ونتيجة لذلك يتراوح الإطار الموسيقي المستخدم في القصائد بين المقطوعة التقليدية المحكومة بوحدة البحر الشعري الجديد الذي يقوم إيقاعه على أساس التفعيلة الواحدة . على أن الشاعر عمد ، في حالات عدة ،

إلى أوزان أقرب إلى الأوزان التقليدية فكتبها على طريقة الشعر الحر ، وهى مسألة متبعة فى كثير من دواوين الشعر الحديث . ورأيى الخاص فى هذه الطريقة أنها شيء لاداعى له . ومع ذلك فقد التزمت فى الاستشهاد الطريقة التى كتب بها الشاعر قصائده ، فلعل له رأيا معيناً فى هذه الكتابة .

وهناك سمة عامة تحكم أسلوب قصائد المجموعة ـ وهى إذا تخلفت فى أحيان نادرة فإنما هو التخلف الذى يؤكد القاعدة ولاينفيها ـ وهى البساطة الشديدة . ولقد كانت هذه البساطة ـ ولاتزال ـ من أمضى أسلحة الشعر الذى يستخدمها فى الوصول إلى النفس الانسانية . والدكتور باويه يستخدم أكثر من مظهر من مظاهر هذه البساطة. فهى تتجلى أولا فى معجم القصائد، ذلك المعجم الذى يقترب فى أحيان كثيرة من لغة الحديث العادى ، فنحن لانحس مطلقاً أننا أمام إنسان يجهد لكى يتخير مفردات وتعابير يدهشنا بها ، ويحاول أن يقنعنا أن عالمه اللغوى عالم خاص . وانما نحن أمام إنسان منا ، يتحدث إلينا بلغة مألوفة لدينا ، . لغة تتذبذب على حافة اللغة التى نستعملها أو ليس غريباً أن نستعملها ـ فى حياتنا اليومية . هذه اللغة البسيطة تعيد طرح سؤال طالما شغل النقد الأدبى ، وهو : هل اللغة الشعرية لغة أدبية خاصة تعلو على لغة الواقع ؟ أم أنها لغة الواقع أودع فيها الفنان من سره الخاص ماجعلها تنتفض بحميا خاصة ، وإيقاع خاص ؟ وقد يبدو هذا السؤال غير مستساغ فى اللغة العربية ، وذلك لاتساع الهوة بين لغة الحديث واللغة المكتوبة ، والنقد الحديث الأوروبى يميل فى مجموعه إلى القول بأن الفصل بين لغة الشعر ولغة الحياه فصل تعسفى ، وقد رأينا شاعراً كبيراً من شعراء العصر هو ت . س اليوت يعكس فى قصيدة معروفة له ، وهى قصيدة « الأرض الخراب » صدى الثرثرة اليومية للناس فى الحانات والشوارع . وقد يساعد على تصور هذه القضية فى المجتمع الأوروبى الحديث الاقتراب

النسبي بين اللغة المكتوبة ولغة الحديث . والمهم أن أحداً لم يقل بالنزول إلى حد تبنى العامية لغة للشعر ، وإنما المسألة تنحصر فى المناداة بوجوب البعد عن اختيار الكلمات والتعابير المتحجرة من بطون القواميس واستعمالها فى الشعر ، وتبنى - بدلا عن ذلك - الكلمات والتعابير التى تمتلك حيوية خاصة لجريانها على ألسنة الناس ، وحضورها فى وجدانهم . وأعتقد مما يفيد - فى النطاق العربى - أن تطرح القضية وتناقش فى هذه الحدود . على انى - بعد هذا كله - ينبغى أن احتاط بالنسبه لشعر الدكتور باوية ، فأقول أن البساطة التى يتسم بها هذا الشعر شيء وضعف التعبير شيء آخر ، فنحن نشعر أننا أمام لغة بسيطة قريبة من أنفسنا، ولكننا لانشعر أننا أمام لغة ضعيفة:

مِثْلما يَنْهلُ صُبْحٌ في كُهُوف مُعْتِمَهْ
مثْلما ينْسكِبُ الإلْهَامُ في عُقْمِ العُقُولْ
مثْلما يُولَدُ في التّيهِ اخْضِرارٌ بعدَ موتٍ
أوْ أُفولْ
مِثْلما يُولَدُ في ليْلِ الضَّلالاَتِ رَسُولْ
مثلما يُكْشَفُ عن وجْه اله
بعد كُفْر أوْ ذُهولْ
تَفلِتُ اليَوْمَ اخْتِلاَجاتي رياحاً وسُيُولْ
أُولَدُ اليَوْمَ مع الشَّمْسِ ،
معَ الزَّهْرِ ،
مع الطَّيْرِ يُغَنِّي لِلْحقُولْ
أَنْبتُ اليَوْمَ بُذُوراً في جُفُونِ الأَرْضِ
سُمْرًا

طَالَمَا نَامَتْ حَزَانَى في ضَمِيرِ الأَرْضِ

حَرَّى

تَرْقُبُ الشَّمْسَ فَلَو تَهْمِسُ ذِكْرَى

تُعْتِقُ اليَوْمَ شُكُوكِي

هَمَسَاتِي

وَسْوَسَاتِي

مُعْطَيَاتِي

وهـذه البساطة تتجاوز المعجم إلى الموسيقى العامة ـ ولو أن التمييز بين المعجم والموسيقى أمر صعب غاية الصعوبة فى النسيج الشعرى ـ فالملاحظ أن موسيقى القصائد ليست من النوع الصاخب الذى يعتمد على جهارته فى التأثير على الأذن بغية إيقاعها فى الأسر الموسيقى الرتيب . لكأن الشاعر يتحدث إلينا حديثاً عادياً مؤسقاً . وذلك فى موضوع يميل كثير من الشعراء فيه إلى الاعتماد على الموسيقى الخطابية الحادة . إن الوطنية ليس من الضرورى أن تكون صراخاً عالياً ، وقصفاً مدوياً ، كما تخبرنا موسيقى قصائد الدكتور باويه . إنها من الممكن أن تكون حديث نفس أقرب إلى الهمس . وهى فى هذه الحالة ، التى تحتاج إلى فضل إرهاف ودربة ، تكون أشد تأثيراً . لقد صرخ شعرنا الوطنى طويلا ، ولم يأت صراخه بفائدة . ولقد اختلط أمر الوطنية علينا فى كثير من الأحيان حتى كاد يرتبط ـ فى عالم الأداء الشعرى ـ بالقعقعة اللفظية العنيفة . ولقد آن الآوان لإعادة النظر فى أمرنا وأمر جماهيرنا ، ان التأثير فى عاطفة الجمهور الواعى لاتكون أبداً بمحاولة وضعه فى حالة تشنج ، عن طريق الإرغاء والإزباد والوعيد والتهديد ، وإنما

تكون بمحاولة الوصول إلى نفسه من أقرب الطرق وأقرب الطرق هى أبسطها وأكثرها هدوءاً :

أتحدّى ، أتحدّى ، بزماني ، بوُجودي .. في قناني أتحدى
قوّة الجبّار في الارض وفي الجوّ وفي البحر وأيّان اسْتَبَدَّا
أتحدّى عاصفاتٍ زرعتْ أرْضي خراباً وعداواتٍ وحِقْدَا
وزرَعْتُ الارضَ حباً وسلاماً وعطوراً وابتساماتٍ وَوُدا
فانا الشّعبُ سأبقى وَسأبقى صامداً كالطّوْدِ دوْماً أتحدّى
قوّة الجبّار في الأرض وفي الجوّ وفي البحر وأيّانَ استبدّا

ويتصل بهذه البساطة ، ويكمل صورتها فى النفس ، تلك الصور الساذجة العفوية التى ينتزعها الشاعر من الأركان الحانية فى القلب ، وبخاصة تلك الأركان المتصلة بالذكريات المنتمية إلى عالم الطفولة والصبا ، مع مافى هذا العالم من تلقائية حية مستمدة من الألوان المحلية الأصلية التى تترك فى النفس أثراً لايمحى :

قدْ صبَا قلْبي لأنسام النّخيلْ
تُرْقِصُ الأطفالَ في صَفْوِ الأصيلْ
لخُشُوعِ الواحة الصّافي الجميلْ
لِضَجيجِ الرّكْبِ في يوْم الرّحيلْ
لِحَدِيث الشّيْخِ عنْ « زيْدِ الهِلَالِي »
والصّبايا حوْله مثْلُ الهِلالِ
يَتَزَاحَمْنَ على فَيْضِ الخيالِ
ولقدْ وسّدْتُ « ليْلى » بنْتَ خالي

وقد يبدو الدكتور باويه ـ فى أحيان نادرة ـ وكأنه يخرج عن خيط اهتمامه الرئيسى ، وهو الوطن . ولكنه سرعان مايعود إلى هذا الخط . وأبرز مثال على ذلك قصيدته « الشاعر والقمر » ، فقد تعطى افتتاحيتها الإحساس بأن الشاعر منصرف إلى التغنى بعواطفه الشخصية الخاصة . وهذه الافتتاحية تذكرنا بشدة بالرومانتيكيين العرب الذين انطووا على أنفسهم يجترون مشاعرهم الشخصية :

كُوَّةَ النُّور أنا ذاكَ ٱلوَلُوعْ
رَدِّدي لَحْناً شَرُوداً في الضُّلُوعْ
وَاسْكُبي النُّورَ وَفَوَّاحَ الطُّيُوبْ
عَانقي قَلْبي فأطْياف ٱلغُرُوبْ
تَنْشُرُ الرُّعْبَ شَمالاً وجَنُوبْ
تَفْضَحُ الأَشْواقَ في ظِلّ الجُفُونْ
وَتُذَرِّي ما جَمَعْنَا مِنْ طُيُوبْ

ولكننا لانلبث أن نكتشف أن الدكتور باويه قد اتخذ من القمر رمزاً يتجاوز معناه التقليدى ، وذلك حين تتحول القصيدة تحولا غريباً ، فتربط الأشواق الرومانتيكية التى تتجمع حول القمر بالأشواق العلمية التى تتطلع إلى الوصول إلى هذا الكوكب ، والتى قد وصلت إليه بالفعل . ثم لايلبث كل ذلك أن يسلم ـ عن طريق التداعى ـ إلى الهم الأكبر الذى يشغل بال الشاعر ، وهو هم البيئة . ويسوقه ذلك تتابع تلقائى إلى ركن الذكريات الذى اقتبست صورة منه فى الفقرة السابقة . لكن ماذا يعنى القمر هنا باعتباره قيمة رمزية ؟

قد نتجادل حول ذلك طويلا . غير أن المعنى البسيط لهذا الرمز ـ وهو الحنين إلى التخلص من الحاضر المظلم إلى المستقبل المضيء ـ حاضر فى القصيدة، يجمع أجزاءها ، يستوى فى ذلك الجانب العاطفى الخاص ، والجانب العلمى للعالمى ، وجانب هموم البيئة المحلية بصورها الحزينة والزاهية فى نفس الوقت.

بقيت من هذه المجموعة بضع قصائد . تشير إلى تطور حاسم فى الرؤية الشعرية عند الدكتور باويه ، وفى الأدوات الفنية التى يستخدمها ، وتواريخ القصائد التى سبقتها تدل على أنها نظمت بعد فترة توقف دامت عشر سنوات، واعنى بهذه القصائد على وجه التحديد : « فى الواحة شيء » ، « رحلة المحراث » الرحلة فى الموت » . فى هذه القصائد تتجلى بعض الخصائص التى لا تظهر بوضوح فى بقية قصائد المجموعة . من هذه الخصائص الارتباط الشديد بالأرض فى البيئة المحلية (التى هى رمز بطبيعة الحال للبيئة العامة) . إن خيوط النسيج الشعرى ، ووسائل التعبير ، تشى برائحة هذه الأرض ، وما يختمر فيها من أحزان . والرؤية الشعرية فى هذه القصائد رؤية تستوعب الجزئيات الدقيقة وهى تبتعد عن الأداء المباشر ، وتهدف إلى الأداء الرمزى وعناصر الرمز فيها هى المعجم الذى يدور حول الأرض وما يتصل بها : الحبة ، الغلة ، الفأس ، الواحة ، النخل ، المطر ، الطين ، الذرة ، قطرة الماء، الغيمة ، البذرة ، المزرعه ، الزيتونة ، التين والزيتون ، السنبله ، الكرمة ، الطلع ، الشيح . . الخ . وهذا المعجم لا يستخدم على أنه مفردات ذات دلاله معينة محددة ، وإنما كقيم تحيط بها ظلال خاصة ، ومن ثم فهى تساعد على خلق الجو الرمزى الملائم الذى يجعل لهذه المفردات إيحاءات وظلالا تتجاوز بها معانيها القاموسية لتنقل لنا الإحساس بنوع من الحياة بأسره ، واقعة ، وذكرياته ، وتطلعه إلى المستقبل . كذلك من عناصر الرمز فى تلك القصائد تلك المجازات اللغوية التى تتجاوز مجرد الاستعمال البلاغى

العادى إلى مرحلة تهدف إلى خلق صورة ، تستمد عناصرها من البيئة ، لتعيد التعبير عن هذه البيئة نفسها فى شكل شعرى مكثف .

ويهدف الشاعر فى بعض القصائد إلى إقامة مواقف متقابلة تساعد على خلق عنصر صراع درامى داخلى فى العمل الشعرى . ونتيجة لتعامل الشاعر مع عناصر فنية عديدة متشابكة فى هذه القصائد بدت موسيقاها خافتة بالنسبة لموسيقى بقية القصائد ، كما بدا المعنى أحيانا يرزح غامضاً تحت وطأة الاستعمال الرمزى . وخفوت الموسيقى والغموض النسبى ، مسألتان ملحوظتان فى الشعر الجديد ، وبخاصة ذلك الذى يتجه منها إتجاهاً تأملياً . وهذا النوع من الشعر يحتاج إلى نوع خاص من القراءة البطيئة المتمعنة التى تبحث فى صبر عن نوع الإيقاع الموسيقى الذى يتبناه الشاعر ، وعن معانى الرموز التى يستخدمها . ويقتضى ذلك تكرار القراءة بغية التوصل إلى نوع من الألفة بين القارىء والعمل الشعرى . وعندئذ ستكشف له القصيدة الجيدة حتماً عن سرها ، وذلك بعد أن كانت تبدو مستغلقة المعنى من ناحية ، وقريبة من النثر من ناحية أخرى . وأرى أن قدراً مختاراً من الأمثلة من هذه القصائد مسألة ضرورية لوضع هذا الكلام موضع التطبيق :

فى المقطع الافتتاحى من قصيدة « فى الواحه شىء » (وهى مهداة إلى صديق الشاعر الشهيد البطل البشير بن خليل) تتعاون البيئة المحلية بعناصرها جميعاً ، رمالها ، وقحطها ، وطيورها ، ومواويلها ، رملاحمها ، وفأسها ، وواحتها ، وعودها ، ونخلها .. تتعاون على صياغة مجسمة للإحساس باللوعة والحرمان ، أمام الموت ، سر الأسرار . إن الموت رحلة . وهذه المقطوعة تحفل بما يوحى بهذه الرحلة . ونحن إذ نقف عندما نشعر أن كل شىء راحل بالفعل ، القافلة راحلة ، والغلة الضائعة فى الرمال راحلة ، وطيور المساء راحلة ، ثم العود الذى يعرق فى صراع مع الرمل راحل ، على أن هــذا الجو — على ما فيه من معالم كابية — لا يسلم إلى يأس مطلق ، ففى ضمير

الأوض تختمر دائماً عناصر الحياة ، وعن طريق الصراع الأزلي يولد الاخضرار من القحط ، وتتفجر الحياة من الموت . وقـــد لا تبدو ملامح الصور التى تتضمنها هذه المقطوعة محددة كما ينبغى ، وقد لا تبدو موسيقاها واضحة الايقاع كما ينبغى ، ولكن ذلك لا يحول بين هذه الصور وبين الاستقرار الضرورى الذى يضمن لها قدراً من الجودة الفنية ، هذه الجودة التى تدين إلى نوع من الاستواء يشبه التيار السفلى الثابت :

يَا مَاسِكَ الأَسْرَارِ والمَوْتِ
وَيَا قَافِلَةَ الإلْهامِ فِي الحَيِّ الجميلْ
يا حبةَ القَلْبِ .. وَيَا عُمْرِيَ الطَّويلْ
يَا غَلَّةً
تَنْدَاح في الرَّمْلِ .. وفي قَحْطِ « الخَلِيلْ
أَنْهي إِلَيْكْ
ما لَمْ تَقُلْ طيْرُ المَسَا يَوْماً لَنا
أَنْهي اليْكْ
أَلْف سَلامِ
أَلْفَ مَوَّالٍ وحرْفٍ وخَبَرْ
منْ قَبْضة الفاسِ المُعَنّى ..

تَزْرَعُ الواحةَ مَرْجاً وثمر
منْ لوْعة العُودِ الذي يَعْرقُ في حِقْدِ الرِّمالْ
منْ صوْلجان النَّخْل في عَزْمِ الرِّجال
من مَلْحَمَات الشِّلْوِ
تخَضَوْضرُ في نُسْغِ الشَّمالْ

وفى قصيـــدة « الرحلة فى الموت » تقف محنة من محن الإنسان جامدة كالصخر ، وقاسية كالصخر ، والصور المختارة لتجسيم هذه المحن تتناسب معها جموداً وركوداً . لقد جف كل شىء ، وكف عن الحركة ، وخرس . وقد انتصبت الصورة الافتتاحية، التى جعلها الشاعر مدخلا إلى المأساة ، جافة وعارية ، وقد تساقطت كل صفاتها . وبرزت النخلة ، الرمز الأكبر للعطاء فى الواحة ، عنصراً عملاقاً يطغى على كل عنصر عداه . إن التعبير الشعرى هنا أبعد ما يكون عن التعبير المباشر . لكنه ليس تهويماً مجرداً ، وإنما هو تقطير للعناصر المادية للموضوع ، ومحاولة تحويلها إلى عناصر مشعة إيحائية ، تهدف إلى وضع صورة فنية مكان الحقيقة الحرفية ، وذلك من شأنه أن يضاعف الإحساس بهذه الحقيقة :

مُذْ تَنَأَتْ في الشَّيء
في ٱلإنسانِ
أعرَافُ الصِّفَاتْ
يَمْتَدُّ
يَمَتَدُّ ذراعُ النَّخْلَة السَّمْراء
يَطْوي غُلَّتي
يَشرَبُني آهَةَ لَيْلٍ
في بحار الظُّلُماتْ
يَطْوي تَعَاريجَ الشَّرايينِ
إلى بَحْرِ ٱلعَرَقْ
يُورِقُ في طيَّاته شُوكُ ٱلأَرَقْ
لَكِنْ ..
يَموتُ الطَّلْعُ في ليْل
على بُعْدِ قَدَمْ

آهِ .. وَلِمْ ؟
مَنْ يَهَبُ الواحة أحداقاً وَفَمْ ؟
لكنْ يَزُولُ الظِّلُّ في الأشياءِ
تَهْوِي بَدَداً،
كُلُّ الصفاتْ
كُلُّ الصّفاتْ

وفى القسم الثالث من هذه القصيدة يتخير زاوية ذات دلالة خاصة فى البيئة . ومن خلال هذه الزاوية يقيم مجموعة من الصور الشعرية التى تنتظمها جميعاً صورة كبرى متحركة من الداخل . والرمز المستعمل هنا — وهو الشيح — يحمل دلالة خاصة فى الجو الصحراوى ، كالدلالة التى تحملها النخلة المقطوعة السابقه والإلحاح على الشيح وبائعه .. هذا الإلحاح الشديد يجسم فى نفوسنا الإحساس بالموقف ، حتى لنكاد نشم رائحة « السلعة » ، ونسمع نداء « البائع » . والإشارة الرمزية هنا بالغة الدلاله على الجدب ، والقحط ، والخواء ، وعدم جدوى التعلل بالصبر ، ، أو الكلمات :

يَا بَائِعَ الشِّيحِ انْتَظِرْ
الغُولُ
يغْتال بُذُورَ الشِّيحِ في دَفْقٍ دَمِيّ
يُغْرِقُ أحبابِي
يُهِيلُ التُّرْبَ في مِلْءِ فَمِي
يا بَائِعَ الشِّيحِ
أجُوبُ التِّيهَ عَن ذَرَّة شِيحْ
إسْقِ حَزِينَاتِ الخُطَى قَطْرةَ سِر
أعْرَجُ هَذَا العَامْ
والعالَمُ في هَبَّةِ رِيحْ
يَسْقِي الحُرُوفَ الخُضْرَ
في زَنْزَانَةِ الصَّبْرِ
لعَلَّ الحَرْفَ يُعْطِي نَكْهَةَ التَّمْرِ
عَسَى
يُرْجِع للعيْن علاماتِ القَمَرْ

يَا بَائِعَ الشِّيحِ انْتَظِرْ .

وتنتهى هذه القصيدة نهاية متشائمة ، وذلك شىء يمليه الموقف ، وتعود النخلة لتلعب فى نهايتها الدور المحورى الذى يمثل الأمل الذى يتعلق به الرجاء الباقى — إن كان ثمة رجاء باق . إن أساساً من أسس الحيـــاة قد أجتث ، وهدد به الأمل فى معنى إمتداد هذه الحياة . ويقوم الرمز الشعرى شاهداً يعبر عن تلك الحالة ، وكل حالة مشابهة . بل إنه - بإعتباره رمزاً - يتجاوز

هذه الحالات جميعا ، ليصبح قيمة معنوية عالية ، يمكن أن تتجرد من ظلالها الإقليمية المحلية ، لترتبط فى النفس بقضية الشاعر الكبرى وهى الوطن . ذلك الوطن الذى تتراوح أقداره بين الصحوة والانتكاس .

يا نخْلتي
يا نُطْفة الحيِّ
ويا أُمَّ الشَّجَرْ
مَا عَاد لي في ٱلعُمْق أصْدَاءْ
جُذُوعُ النَّخل في قلْبي
بقايا منْ حُفَرْ
يا نَخْلَتي
دَرْبي على غُصْنِك
مَغْرُوزُ ٱلقَدَمْ
عُودي إلى قلْبي
تَصُوغِينَ المُعَاناة
. . . .
مَتَى يَنْبُتُ للْحِسِّ قَدَمْ ؟

هكذا تنتهى القصيدة - وهى آخر قصائد المجموعة - نهاية متشائمة ولكن رؤية الدكتور باويه العامة ليست متشائمة - إذا اعتبرنا مجموع القصائد - على الاطلاق . ففى أقصى حالات الحاضر من الجوع والجدب يلوح فى الأفق « ميلاد غيم زاحف خلف الجبل » ، أو حبة قمح « تعانى

لحظة الميلاد » ، أو سنبلة عاشقة تؤذن بالعطاء ، او زيتونة حبلى . وفى أشد حالات الظلام تداعب ليلة القدر العيون. لقد وثق بالأرض فى أشد الساعات حلكة حين كانت الثورة معنى حائلا يدور فى حلقة مفرغة ضائعه ، ولم تخيب الأرض ظنه ، وولدت الجواب :

مَنْ يُولَدُ اليَوْمَ ... سُوءَالٌ
ما له اليَوْم جوَابْ
فَلْيَحْفِرِ الأرضَ معي قَلْباً جَريئاً
رُبَّ يومٍ تَلِدُ الأرضُ الجَوَابْ .

أزمة الحياة الأدبية

هل الحياة الأدبية لدينا فى أزمة ؟، سؤال قديم متجدد ، طرح كثيراً ، وأجيب عنه كثيراً ، وعلى الرغم من كثرة الطرح والإجابة ظلت نفوس كثيرة حائرة وممزقة فيما يتصل به ، وهى فى حيرتها وتمزقها تهفو إلى طرح السؤال من جديد ، وسماع إجابة عنه من جديد .

وقد يقال لنا إجابة عن هذا السؤال : لا ، إن الحياة الأدبية لا تعانى أزمة . وأنظروا إلى عدد الصحف التى تقدم إلى القارىء صفحة أدبية على الأقل فى الأسبوع . وأنظروا إلى عدد المجلات الأدبية المتخصصة التى يظهر بعضها مرة كل أسبوعين ، وبعضها مرة كل شهر ، وبعضها مرة كل ربع حول ، وبعضها مرة فى كل نصف حول ، وبعضها مرة كل حول، وأنظروا إلى العدد الوافر من الكتب الأدبية (فى أصول الثقافة وفى النقد الأدبى ثم الأدب الإبداعى بفروعه المختلفة) التى تدفع بها المطابع إلى القراء كل يوم على مدار العام . وانظروا إلى الندوات الأدبية والمناقشات التى تعقد بصفة منتظمة فى أكثر من مجمع أدبى . وأنظروا إلى المؤتمرات السنوية التى يعقد بعضها هنا ويؤلف لبعضها الآخر وفود تذهب إلى ما وراء الحدود ، ليس الكتاب فحسب وإنما للشعراء كذلك (ويطلق على المناسبة فى هذه الحالة اسم « المهرجان » !) . وأنظروا إلى معارض الكتب وإلى عدد المناسبات الأدبية المسموعة والمرئية فى الإذاعة وفى التليفزيون . ثم أنظروا ـ أخيراً وليس آخرا ـ إلى عدد الرسائل العلمية التى تعد فى أقسام الآداب بجامعاتنا ، والتى تقرأ عن انعقاد جلسات الحكم عليها كل يوم ، ونستمع إلى بعضها بين الحين والحين . وتأسيساً على هذا كله تنتهى هذه الإجابة إلى القول بأنه ليس ثمة أزمة فى الحياة الأدبية !

وبعد الاستماع إلى هذه الإجابة المطمئنة ، شبه الرسمية التى تريد أن تقول لنا « إن كل شىء على ما يرام » تظل النفس حائرة ، وينشأ من التساؤل — الذى لم يشف بإجابه شافية — تساؤلات عديدة مقلقة : إذا كان هذا الذى نراه — وهو حاصل — دليلا على أن الحياة الأدبية ليست فى أزمة فما بالنا نعانى من الركود الثقافى والأدبى والنقدى ؟ وما بالنا لم نستطع أن نحتل بقعة — ولو صغيرة — من دائرة الفكر العالمى المزدهر (وهى واسعة) ؟ وما بالنا نعانى ؟ مما هو واضح جداً من تفشى الأمية الأدبية ؟ وما بالنا لا نستطيع التذوق الأدبى على نحو صحيح وعلى أصول صحيحة ؟ وما بالنا بعبارة واحدة - لا تنتمى فى نوع المشكلات الأدبية التى نواجهها إلى قائمة الأمم المتقدمة ، (وبودى لو يقنعنى أحد بأننى واهم فى كل ما قلت ، وأن الحال لدينا على عكس ما قررت) .

تظل النفس قلقة متساءلة مهما قدم لها من إجابات معدة عامة ، وهى فى تساؤلها تتلفت حولها فتروعها أشياء ترى السكوت عليها ضربا من التواطؤ ، وإن رآها البعض مخلصين فى رؤيتهم ظواهر طبيعية تؤخذ بالهدوء ولا تدعو إلى هذا القدر العظيم من الانزعاج .

وعندى أن الحكم العام الصحيح الذى يمكن أن يطلق على ماعددته آنفاً من نشاط ثقافى وأدبى ونقدى (والذى لايحمل وزره شخص بعينه وإنما يتحمله الضمير الجمعى الأدبى إن صح هذا التعبير) هو أنه علاقة بارزه على الرعاية المطلقة للكم على حساب الكيف ، ومن هذه الزاوية - لا من زاوية غيرها - هو دليل على وجود أزمة فى الحياة الأدبية .

فنحن نخصص صفحات أدبية أسبوعية فى الصحف اليومية - هذا صحيح - ولكن دعونا نقوّم المادة الأدبية التى تشغل هذ الصفحات لا من حيث

قيمتها الأدبية فحسب ، ولكن من حيث الخطة الواضحه التي جاءت من أجلها والهدف الأعم الذي تسعى إلى تحقيقه ، والقيمه الأساسيه التي تجهد في ترسيخها .

ونحن نصدر مجلات أدبية على مدار العام - هذا صحيح - ولكن كيف أصبحت هذه المجلات جزءمن حياة قارئها بحيث ينتظرها هذا القارىء ، ويتربى على قراءتها ، وكيف تشق هذه المجلات طريقها إلى أذهان القراء ومشاعرهم ، على نحو ماتفعل المجلات الأدبية المتخصصة في العالم المتطور ، وأرجو ألا يقال لي إن عقد المقارنات بين مالدينا وما لدى الناس في الأمم المتقدمة أمر محظور ؟ إنه إذا كان محظوراً فوجه الحجر واضح وهو دليل كذلك على أن حياتنا الأدبية في أزمة !.

ونحن نقرأ ماترمى به المطابع بوفرة من أدب إبداعي ونظرى ، بعضه جيد وبعضه ردىء ، ولكن النقطة المهمة تكمن في أن هذه الجودة والرداءة مسألة عشوائية! مسألة كاتب جيد ، كتب شيئاً جيداً وكاتب ردىء كتب شيئا رديئاً ، فهل يمكن أن تظل الحياة الأدبية خاضعة للعشوائية وتعانى من غياب الخطة هكذا ، دون أن نقول إن هذه الحياة تعانى من أزمة ؟ إن ثمة تضخماً في مسألة النشر هذه ، وثمة أعمال جيدة لاترى النور وتأخذ مكانها إلى حروف الطباعة أعمال رديئة ، ومعنى هذا أن مايصل إلى القراء ليس هو التعبير الحقيقي عن الحياة الأدبية ، ومعناه بالتالي أن هذه الحياة في أزمة .

ونحن نعرف البرامج المزدحمه للجمعيات الأدبية ، ولكننا نعرف أيضا أن الحرص على تسجيل هذة البرامج في بطاقات الدعوة قد يأخذ أهمية تفوق أهميه إنعقاد الندوة المدعو لها نفسها ، وأن محاذير كثيرة تحاط بها هذه الندوات ، تحولها في النهاية إلى حلقات مفرغه أشبه بالثرثرة منها بتنشيط

بتنشيط أذهان الناس ، وبث التساؤلات فى نفوسهم (وينبغى أن نسلم هنا أن طريق المعرفة هو التساؤل والتمحيص لا التلقى ولا العيش على الثرثرة الأدبية وإلا فالحال دليل على وجود أزمة .

ونحن نستمع إلى الإذاعة ونشاهد التلفزيون ، وكلنا يعلم فيما بينه وبين نفسه البون الشاسع بينهما ، (والحكم فى صالح الإذاعة بالطبع) ومع ذلك لم تستطع الإذاعة أن تجمع لبرامجها الأدبية المستمع المهتم المتفرغ ، والاستشهاد هنا حاضر بعدد مستمعى البرنامج الثانى . وهو عدد يشير إلى وجود أزمة .

ونحن نعرف العدد الكبير من الرسائل الأدبية التى يتم إعدادها للحصول على درجات علمية فى الجامعات ، ولكننا نعترف لأنفسنا ـ وأنا أول المعترفين ـ أن الهوة سحيقة بين مستوى كثير من هذه الرسائل وبين المستوى الذى يعرف الجامعيون أنفسهم ما ينبغى أن تكون عليه . ومن المؤكد أن هذا دليل واضح على وجود أزمة .

وإذن فالأزمة موجودة فى حياتنا الأدبية والنقدية . والوعى بهذه الأزمة أول إشارة ضوء على الطريق . على أن مجرد الوعى بهذه الأزمة لا يكفى بالطبع فى تجاوزها ، وإنما الخطوة الأولى فى الطريق إلى تجاوزها يكمن فى الوصف الحقيقى لها .

على أننى لابد أن أعترف بأن وصف هذه الأزمة وصفاً كاملا أمر صعب . ومصدر هذه الصعوبة أن بعض أسبابها يقتضى الرجوع إلى جذور عميقة مطمورة فى نفوس الناس وفى حياة هذه ـ الأمة السياسية والاجتماعية بل والاقتصادية ، وأن محاولة تقصى هذه الأسباب ربما بدت فى بعض الأحيان سباحة غير عملية ضد التيار . على أن وصف بعضاً من مظاهر هذه الأزمة ليس على نفس المستوى من الصعوبة . وكثير من هذه المظاهر مسلم به

من جانب الجميع ، ويغرى بالاتجاه إلى وصف هذه المظاهر ، أن فى تحديدها كسباً لنصف المعركة .

ولأننا بصدد الحديث عن أزمة فسنرى أن معظم هذه الظواهر ظواهر سلبية وغير صحية ، وينبغى ألا يصرفنا الشعور بمعنى «السلبية» أو «المرضية» عن مواجهة صفاتها - وهل يستطيع الطبيب السريع التقزز أن يصبر على تشخيص حالة مريض يتقيأ ما فى أحشائه على نحو مستمر ؟

وأول ما أود أن أتناوله بشىء من التفصيل هو ذلك الشعور اللا مبالى لدى الفرد العادى - والذى يصل أحياناً حد السخرية والاستهزاء بالقراءة الأدبية . وأقصد بالفرد العادى القارىء العادى لا رجل الشارع ، مما يجعل الأمر فى نظرى مثيرا للإزعاج ، ويستحق التناول . ومن الواضح - الذى أرجو ألا نختلف عليه - أن ثمة انصرافاً مقلقاً عن القراءة الأدبية الجادة من قبل من يستطيع أن يقرأ من أفراد هذه الامة . ومع أن نوع القراء الذين لهم فطنة القدرة على القراءة الأدبية ينحصر فى الطلاب الذين هم على أبواب الجامعة ، وطلاب الجامعة ، وخريجيها من الذين يعملون فى مرافق الدولة المختلفة (وهى فئة قليلة العدد بالنسبة لمجموع الأمة) (١) فإن التيار السارى فى هذه الفئة يقف من الناحية العملية مضادا للقراءة . وصحيح أن هناك أفراد من هذه الطبقة يقرءون بانتظام ، ولكن هؤلاء هم الشاهد على الأزمة لا الشاهد على عدم وجودها ، لأن معنى القراءة إنما يكون شاهدا على إزدهار الحياة الأدبية حين يأخذ شكل الظاهرة التى

---

(١) يزيد فى حدة الأزمة بالطبع إستحضار نسبة الأمية العالية فى مجتمعنا ، واستحضار حالة أصحاب الحرف الذين لا يقرأون على الإطلاق مع أنهم قد يعرفون القراءة والكتابة (وأرجو الا يقال لى ان واحدا فى العشرة آلاف من هؤلاء يقرأ فهذا لا يعتد به) ؛ واستحضار ربات البيوت اللائى قد تقصرن قراءتهن (اذا كن يعرفن القراءة والكتابه) على بعض المجلات النسائيه وطابعها الثرثرة ليس غير .

نراها فى العادات الثابتة ، والمكتبات التى تكون فى البيوت ، وتصبح جزءاً من أثاثها ، وتأخذ دوراً فى نظام حياتها . اما إذا اقتصرت القراءة على أفراد متفرقين فإن هؤء الأفراد يصبحون -كما هو الحال المشاهد - محط النظرات الغريبة من المجموع ، وسرعان ما يتكون هؤلاء الأفراد على شعور التعالى والإحساس بالتميز والميل إلى العزلة والانفصال عن الجماعة ، أو يكفون عن القراءة جملة .

ولنعد إلى النقطة الأساسية لنرى غياب مجرد الاهتمام - فى الفئة القارئة - بالقراءة الأدبية ، هذا إذا لم نجد الروح العدائية المهاجمة كما قلت . ولست أنوى الرجوع إلى الأسباب - وقد ذكرت القليل منها فى مقدمة أحد الكتب الذى قمت بترجمته عن اللغة الانجليزية إلى اللغة العربية(١) - ولكنى أود أن أقول أن حجم هذه الظاهرة حجم مخيف، وخاصة أنها تشمل - فيما تشمل - الطالب الجامعى كما أشرت ، ذلك المخلوق الذى يترتب على كونه قارئاً تحقيق هويته فى هذا المجتمع ، ويعتمد معنى جوهره ووجوده على كونه قارئاً . وأعوّل على تجربتى الخاصة فأقرر أنه من مجموع طلاب يبلغ عددهم سبعمائة أو ثمانمائة - ويؤهلون تأهيلا أدبياً - لايوجد خمسة طلاب لديهم عادة القراءة المنظمة ، أو لديهم خبرة بالتراث ، أو باللغات الأجنبية أو لديهم قدرة يعتد بها على فهم نص أدبى يواجهونه، ولدى إحساس قوى بأن ما أعتمد عليه من مقدمات تسلمنى إلى نتائج معينة فيما يتصل بتجربتى الخاصـــة صحيح بالنسبة لبقية المؤسسات التعليمية فى بلدى .

ونحن إذا سلمنا أن ازدهار الحياة الأدبية ينهض بالضرورة على كاتب وقارىء يسأل كيف يزدهر الأدب وسط هذه « الأمية الأدبية » ؟ ، على أن

---

(١) حاضر النقد الأدبى (طبع دار المعارف سنه ١٩٧٥) ص ٨ ، ٩ .

المسألة أعقد حتى من هذا ، إذ كيف يزدهر الأدب فى هذا الجو والأديب واحد من هؤلاء الناس ؟ إنه لا يمتص رحيقاً فكيف يتوقع منه أن يعطى شهداً . إن الأدب دون قارىء نصف مشروع ، أو هو صرخة دون صدى ، وهو لايزدهر بمحض الصدفة ، وإنما يزدهر لأن له قارئاً يعمل على إزدهاره باستيعابه ، وتشربه ، وفقهه ، وتقديره . وغياب القارىء لا يترك الأدب فى حالة عدم ازدهار فحسب بل يصيب الأديب نفسه بالانطفاء إن عاجلا أو آجلا ، ولعل هـــذا يضع أيدينا على سر أدباء كثيرين أنتجوا نتاجا بعد الوعود كلها ثم انطفأوا وجف معينهم تاركين الظنون تذهب فى هذا الانطفاء كل مذهب . ولو أنصفنا لأعدنا هذا الانطفاء إلى جفاف الحياة من حولهم ، الأمر الذى لايترك لهم فرصة إثراء طاقتهم وقدرتهم عن طريق الجدل « الصامت المعلن » والحوار « الصامت المعلن » والتجاوب « الصامت المعلن » والتفاعل « الصامت المعلن » الذى ينشأ بينهم وبين قرائهم .

ونأتى إلى الظاهرة الثانية من ظواهر أزمة الحياة الأدبية وهى أزمة النقد الأدبى . وأزمة النقـــد حقيقة واقعة ، وهى سبب من أسباب أزمة الحياة الأدبية ونتيجة لها ، وقد نختصر الطريق معممين ـ لنستريح ـ فنقول إن أزمة الأدب وأزمة النقد أزمة واحدة . ولكن الراحة الناشئة عن تعميم الأمور على هذا النحو راحة خادعة يترتب عليها متاعب عدة لمن يريد أن يرى الأمور على حقيقتها ، بأسبابها ، وصورتها ، ومخاطرها الماثلة والمتخيلة .

والقراءة الأدبية الواعية المتأملة الفاحصة هى الخطوة الأولى نحو حياة نقدية متطورة (ولولا أننى لا أريد أن أصدم قارئى آية صدمة لقلت إن هذا النوع من القراءة هو الخطوة الأولى والأخيرة نحو حياة نقدية مزدهرة !) .

وإذا فقدهذا النوع من القراءه (وقد أشرت بالفعل من قبل إلى أنه مفقود) فليس لنا أن نتحدث عن نهضة نقدية . على أن وصف غياب هذه النهضة النقدية واجب . وهو يشبه تحليل أسباب الهزيمة فى الحرب ، وتحليل أسباب التضخم الاقتصادى فى الأزمات الاقتصادية ، من حيث أنه بداية طبيعية لمحاولة النهوض .

ومظاهر الأزمة النقدية – التى هى فرع الأزمة الأدبية العامة وأصلها والدليل عليها – متعددة ، وما أقدمه هنا أمثلة لهذه المظاهر لاتهدف إلى الحصر، لأن الحصر صعب من نواح ، ومحرج احراجاً غير مفيد من نواح أخرى .

وأول هذه المظاهر أن طائفة كبرى من « النقاد » لا يقرأون ! ومع أن هذه المقولة تحمل قدراً من الغرابة فهى حقيقة واقعة . وقارىء الدوريات الأدبية المختلفة والصفحات الأدبية فى الصحف وكل كلام يقع تحت عنوان « نقد » يروعه الجفاف الكامل فى اللغة والذهن والعواطف الذى يتصف به كثير من الكلام الذى يطلق عليه اسم « النقد » . ونحس إزاء هذا الجفاف الذى لا يفتح أمامنا مغامره لغويه ما تثرى قدرتنا التعبيريه او نافذة فكرية ما تثرى ذهننا ، أو شعوراً غريباً ما يثرى عواطفنا – نحس أننا أمام جدار مغلق ، وأن حالنا بعد قراءة هذا النقد لا يختلف كثيراً عن حالنا قبل قراءته . ولا بد أن نصارح أنفسنا فنقول إن معظم هذا « النقد » الجاف يأتى من اقلام « النقاد » الذين يرتبطون بصدور الصحيفة ، ويسرفون فى المجاملة ، ويتحاشون القراءة وتثقيف الذات . وقد يتقدمون لك بألف عذر وعذر ، وقد تعذر ، ولكنك تلاحظ أنهم رغم الأعذار التى يتناقض التمسك بها مع مهمة النقد ليسوا مستعدين للعمل على زوالها ، ولا للتخلى عن مهمة « النقد » . ولابد أن نقرر أيضاً فى باب المصارحه أن الأضواء – التى كان لها الفضل فى جعل الحديث عن شيء اسمه النقد لدينا أمراً ممكناً برغم كل أوجه النقص –

إنما انبعث من داخل الجامعه ، وتكونت فى ظل الحياه الأكاديمية . ومع أنى أنتمى إلى الدائرة الجامعيه فإننى أرفض أية تهمه توجه إلىَّ بالتحيز فى هذا لدائرتى ، وأدعو من تخطر له شبهه اتهامى بهذا أن يراجع الحياه الأدبيه من هذه الزاوية ، ويستعرض الأعمال والمناسبات والأشخاص ليرى صدق ما أقول. على أننى لا أريد فى كل الحالات أن أرمى بتهمه، وإنما أريد ان أحدد ظاهرة أزمة . وإذا كانت النهضه النقديه هدفاً من أهدافنا المشتركة فالصراحه الأمينه ينبغى الا تزعج أحداً .

وإذن فأول ظاهرة هى ذلك النقص الكائن فى ثقافة الناقد . وثقافة الناقد قضيه غامضه وخطيرة . ولا أظن أن أحداً يختلف على أن الناقد - باعتباره شاهداً عصرياً على صورة الثقافة ومسئولا عن حمايتها وتقديم كشف حساب صادق عنها للأجيال القادمه - يستطيع أن يؤدى مهمته بدون القراءة الشرهة الواعية المتأمله لكل ما يتيحه العصر من ضروب الثقافة ، ولكن الخلاف ينشأ عند مناقشة القدر الواجب توظيفه على نحو مباشر من هذه الثقافة فى فهم النص الأدبى وتقديره .

والظاهرة الثانية من ظواهر الأزمة النقدية - والتى قد تعود عند التأمل إلى الظاهرة الأولى - هى أن النقاد يعملون فى جزر منعزلة - إنهم يختلفون اختلافاً جذرياً فى تفسير العمل الفنى الواحد والحكم عليه ، فيراه واحد منهم على نحو ، ويراه آخر على نحو آخر ، ويحكم عليه واحد منهم بالجودة وآخر بالرداءة . ولو كان هذا الاختلاف ناشئاً عن منهج معتمد ومتطور فى التذوق والرؤية والتفسير ، أو كان الحكم قائماً على حيثيات واضحة نابعة من صميم تركيب العمل المحكوم عليه ، لهان الأمر ، ولأمكن القول بحق إن هذه طبائع الأشياء ، وإن الاختلاف علامة صحته ودليل ازدهار . ولكن المشكلة نابعة من أن الاختلاف غالباً ما يعود إلى عدم البصر لطبيعة الأدب نفسه

وبوظيفة الناقد وحدود النقد الأدبى . إن الاختلاف غالباً ، ما ينبع من اختلاف وجهة النظر الأيديولوجية ، فالاشتراكى ـ مذهبا ـ ينقد طبقاً لوجهة النظر الاشتراكية ، « والليبرالى » ـ مذهبا ـ ينقد طبقاً لوجهة نظر ليبرالية ، وهكذا ولم يتضح بعد أن كل هذه النظرات الأيديولوجية يمكن أن تتقارب لو نظرت إلى الأدب من وجهة نظر « أدبية » !

والعمل فى جو جزر فكرية ـ منعزلة على هذا النحو ـ يؤدى إلى سوء الفهم ، وسوء الفهم يؤدى إلى سوء الظن ، وسوء الظن يؤدى إلى تصور ـ أو اختلاق ـ العداوة ، والعداوة تؤدى إلى إلى الشجار أو افتعال الشجار . والشجار ـ أو افتعال الشجار ـ فى هذا السياق ليس علامة على النشاط أو الازدهار ، وإنما هو دليل وجود الأزمة .

ويرى المرء بوضوح أن قنوات الاتصال بين هذا الفكر « النقدى » ـ أو ذاك شبه مغلقة ، وأن جواً من الترصد وإضمار الخصام يلف مجال الرؤية كله . وتبلغ الانعزالية الحد الذى لا يعمل فيه أصحاب الفكر النقدى الواحد على تطوير فكرهم المشترك فلا يكاد يعرف فيه أحدهم الآخر ولا يكاد يقرأ أحدهم مايكتبه الآخر . ونحن لا نسمع كثيراً عن حلقات أبحاث دورية نشطة ، أو مؤتمرات نقدية تعقد ولو على فترات متباعدة ، وإن كنا قد سمعنا عن « تجمعات » للثرثرة هنا أو هناك وعن مناقشات بلغت ذروة نشاطها المأساوى فى التماسك أحياناً بالأيدى ، والتراشق بألفاظ السباب ، كل هذا باسم الأدب وباسم النقد .

والظاهرة الثالثة من ظواهر الأزمة النقدية ـ وهى نتيجة لما تقدم من ظواهر غير إيجابية ـ أن المجال النقدى لم ينجح فى الإتفاق على قدر يذكر من المصطلحات النقدية .

وهل يمكن أن يستقيم منهج علم متطور دون مصطلحات ؟ وغياب ثراء المصطلح الموروث المتطور والمستحدث معاً يجعل من بداية العمل فى النقد الأدبى أمراً صعباً غاية الصعوبة . ونظرة إلى الأبحاث التى تتم فى مجال التراث النقدى تخبرنا أن آخر ما يفكر فيه الدارس هو مسألة المصطلحات ، فالرسائل العلمية والمقالات الأدبية النقدية التى تتناول التراث الأدبى أو النقدى تحتفل بالموضوعات والأفكار أيما احتفال وتحتفل بدلالات هذه الموضوعات والأفكار سياسياً – وإجتماعياً – وثقافياً – ولكنها لا تحتفل بالمصطلح ، ولا تتساءل عن نوع اللغة التى كان يستخدمها النقد مثلا ، وهل هى لغة عادية أو لغة اصطلاحية وإذا كانت اصطلاحيه فما حدود مصطلحاتها ، وما المفاهيم الخاصة ، لهذه المصطلحات ؟ وهل تطورت أو تجمدت ، وإذا كانت قد تطورت ففى أى طريق ؟ ، وهل اتسعت معانيها أو تحددت ، وما نوع الظلال والإشارات التى حملتها خلال التاريخ من دافع أنواع السياق التى جاءتنا مستخدمة فيها ؟ كل هذا يهمل؟ وتقدم لنا الأمور وكأن من كان يكتب فى النقد منذ الف عام يكتب بنفس اللغة التى نكتب بها الآن ونتوهم أنه ليست هناك صعوبات لغوية تحول بيننا وبين فهم هؤلاء الناس ! ألسنا عرباً نفهم العربية ، وهم عرب يكتبون العربية ؟ وتضيع فى هذا التوهم أمور جوهرية كثيرة .

وحين نأتى إلى الكتابة فى النقد الحديث نرى نفس المشكلات المتصلة بالمصطلح وعلى الرغم من أننا أخذنا فى ذلك عن النقد الغربى – ولابأس بذلك ولا حرج فيه – وعلى الرغم من أن المصطلح قد حقق فى النقد الغربى إنجازاً هائلا فى ناحية التحديد والانضباط والتميز ، لا نزال نتخبط تخبطاً فى استخدام هذه المصطلحات . فكل كاتب أو باحث يستخدم المصطلحات على هواه ، ويسك لنفسه من الكلمات والتعابير والتراكيب ما ليس له

معنى إلا فى ذهنه هو ، ثم يعامل ذلك الشىء الشخصى التقديرى الفردى معاملة المصطلح . ويبدأ باحث آخر فيصنع نفس الصنيع ، وهكذا (١) .

ولم نسمع بعد عن قوائم متطورة مشروحة للمصطلحات الأدبية فى القديم أو الحديث ، دعك من السماع عن قواميس مبوبة لهذه المصطلحات ، وعن دوائر معارف أدبية أو نقدية . وكل هذه الأمور تحتاج – بالطبع – إلى تكاتف جهود عدة ، وإلى عمل جماعى ، ونحن نفتقر إلى تكاتف الجهود وإلى روح الفريق ، وكل هذا يدل على أن حياتنا الأدبية والنقدية فى أزمة. كما أن هذه الأشياء تحتاج إلى مؤسسات ترعاها وإلى إهتمام وطنى ، وافتقاد هذه الرعاية أو عدم كفايتها دليل آخر على أزمة الحياة الأدبية .

---

(١) أمامى أربعة أبحاث جامعية فى الرواية يستخدم **الأول** منها – وأنا أرتبها ترتيبا تاريخيا – المسميات التالية : الرواية التعليمية – رواية التسلية والترفيه – الرواية الفنية – الرواية التحليلية – رواية الترجمةالذاتية ، ويستخدم الثانى : الرواية التحليلية – رواية التجربة الشخصية – رواية الطبقة الاجتماعية – الرواية الذهنية – الروايةالتاريخية القومية . ويستخدم الثالث : التيار الرومانسى – الرواية التحليلية – الرواية التاريخية – رواية التيار العربى – روايات التيار الفرعونى – الرواية الواقعية – الرواية الواقعية النقدية . ويستخدم الرابع : الرواية التاريخية – الرواية الأسطورية – الرواية الوجدانية التحليلية – الرواية الاجتماعية – رواية النضال الوطنى – الرواية التعبيرية .

هذا مع أن المادة متداخلة فى الأبحاث الأربعة . وكان من الممكن أن تستفيد الأبحاث اللاحقة من السابقة عن طريق تثبيت معنى المصطلحات السابقة باستخدامها ، أو حتى مناقشتها وتثبيت العدول عنها ، ولكن يبدو – كما قلت – أن كل باحث يعمل فى واد .

ويذكر الانسان تحسرة أننا إلى سنتين مضتا – وأظن أن الحال لايزال كما كان عليه – كنا نتناقش على صفحات الصحف فى معنى كلمة رواية ، وهل تشمل كل أنواع القصص ، أو تقتصر على العمل القصصىالطويل الذى يتصف بكذا وكذا مما يجعل منه **Novel** ؟ وكيف أن أحد المناقشين الذين يميلون إلى التعميم أستشهد بفتوى استصدرها من أولى العلم بأن الرواية من روى يروى ، وبذلك تطلق على كل ما يروى فيدخل فيها بهذا الاعتبار كل أنواع القصص .

والظاهرة الرابعة أن هذا النقد يعمل غالباً فى ظل « المسلمات » فلا يتيح لنفسه فرصة التطور والرؤية المتجددة . ولابد أن أسارع فأفرق بين العمل فى ضوء التقاليد والعمل فى ظل المسلمات ، فالعمل فى ضوء التقاليد هو المطلوب لتطوير النقد الأدبى . والتقاليد هى مجموعة الرؤى والأحاسيس ووسائل التعبير التى عملت فى سياقها الطاقات الأدبية لأمة ما على مر العصور ، والتى نشأت بالممارسة العملية وتطورت بالمحاكاة البصيرة ، واحتفظت بنوع من الحيوية التى تجعلها ملائمة لحاجات العصر وقادرة دائما على أن تكون جسراً صالحا بين الماضى والحاضر . مثل هذه التقاليد تشكل عصب الكيان الأدبى والنقدى وجوهرة ، وبدونها لا يمكن تصور مثل هذا الكيان . ومثل هذه التقاليد هى التى دعا إلى تثبيتها النقاد العالميون واعتقدوا أن الموهبة الفردية لا تستطيع إنجازا يستحق التقدير إلا فى سياق كيان مترابط حى من مثل هذه التقاليد. ومن أهم سمات هذا الكيان من التقاليد أنه غير متحجر وغير راكد ، وأن كل فترة متنورة يمكن أن تعمل فيه بالتعديل والتقديم وتثير حوله من التساؤلات مايصحح من سماته بحيث يصبح ملائما وفعالا لما يفرضه الواقع الآتى من متطلبات ، بل إن الفرد المتنور يمكن أن يقوم بنفس المهمة .

أما المسلمات فهى مجموعة الأحكام التى نشأت فى ظل ظروف معينة ، ثم جمدت ، ولاكتها الألسنة دون وعى كاف ، واحتمت بها من مراجعة أعباء النظر الحر وحمل مسئولية التطور ، فأصبحت عبئاً على الحياة الأدبية والنقدية بدل أن تكون عوناً لها . وليس من الضرورى أن تكون هـــذه المسلمات غير صحيحة فى أصلها أو غير ملائمة لظروف خاصة نشأت فى ضوئها ، ولكن رؤيتها على نحو غير بصير وغير متسائل تفقدها فاعليتها بحيث لا تجعلها صالحة إطلاقا للإسهام فى الكشف عن حقيقة أو تجلية سمة حقيقة أدبية

أو نقدية وعلى هذا النحو يصبح العمل فى ضوء مجموعة من المسلمات دون مراجعة مفاهيمها ودون إثارة تساؤلات حولها ، عبئاً ثقيلا يحول دون تكوين نظرة خاصة متجردة إلى الأمور ، ويحول - نتيجة لذلك - دون بعث أية حيوية فى الكيان الأدبى والنقدى للأمة .

وحياتنا الأدبية والنقدية حافلة بالمسلمات وبالأحكام المطلقة الثابتة التى قد لاتكون خاطئة فى ذاتها ، ولكنها لثباتها المطلق تقف فى مجرى التيار كالشعب المرجانية ، وتعوق الانطلاق الذى لابد له من التساؤل . وقد يصل هذا التساؤل أحيانا حد التخبط أو الرفض ، وذلك ليشق طريقاً جديداً وليس من الضرورى أن يتناقض هذا الطريق مع الطريق الموجود بالفعل ، ولكنه سيكون حينئذ طريقا له معنى وله دلالة من حيث أنه طريق تم التوصل إليه عن قصد وبجهد وبرؤية خاصه ولا أنوى استيفاء هذه المسلمات هنا ، وإنما أنوى ضرب أمثلة لها فحسب ، فمن هذه المسلمات التى تنشأ عليها طائفة كبيرة من تصوراتنا فكرة الخط البيانى الذى يقوم عليه تصور تاريخ الأدب العربى ، وفكرة تحكم العصور السياسية فى العصور الأدبية ، فنحن نبدأ من التسليم بأن العصر الجاهلى كان عصرا ذهبيا يمثل قمة أدبية وقد تلاه صدر الإسلام الذى يمثل انحسارا فى الإبداع الشعرى . ويلى ذلك العصر الأموى الذى يمثل قمة ثانية بأسباب إحياء التقاليد الجاهلية . وهذه القمة الأموية تمضى صاعدة إلى قمة أخرى هى قمة العصر العباسى ، وهى قمة تدخل فى بنائها عناصر حضارية معقدة ومختلفة كل الاختلاف عن العناصر التى شكلت القمتين السابقتين ويلى ذلك انحسار يتمثل فى سفح طويل تمثله عصور الضعف التى تلتها قمة النهضة الحديثة .

أما فكرة تقسيم العصور الأدبية على غرار العصور السياسية فهى أوضح

من أن تحتاج إلى بيان . وقد أصبح من المألوف سماع الطلاب فى أقسام الآداب العربية بالجامعة يتداولون المسميات السابقة على أنها مسلمات مع أن العصر السياسى والعصر الأدبى ليس من الضرورى أن يتطابقا ، بل إنه ليصعب الاقتناع فى حالة الأدب العربى بالذات أنهما متطابقان ، وذلك لأن السياسة تتطور بفعل عوامل معقدة مغايرة للعوامل المعقدة التى يتطور الأدب طبقا لها .

وليس من همى هنا دحض فكرة الخط البيانى فى الأدب العربى أو فكرة تقسيمه إلى عصور مطابقة للعصور السياسية ، وإنما همى ينصب على القول بأن هذه المسميات والصيغ أصبحت مسلمات ضارة لا تساعد الباحث على رؤية الأمور رؤية صحيحة .

ونحن محتاجون فى نظرى إلى التخفف من قضية الخط البيانى ومن قضية العصور معا تخففا يسمح برؤية الأدب العربى فى ضوء نسق آخر ، أو يسمح على الأقل بالكشف عن فلسفة التقسيم هذا بحيث نعود إليه حينئذ ونحن مطمئنون إلى صحته ، لأننا فى هذه الحالة نرى القواعد والأسس المقنعة التى قام عليها هذا التقسيم ، نحن محتاجون إلى من يرينا بوثائق أدبية كيف أن ما نراه أمامنا من تقسيم خاضع للعصور السياسية هو أيضا تقسيم يتطابق مع تطور الأدب من داخله على أسس أدبية . ولكن مثل هذه النقطة لا تلفت الانتباه كثيراً ، ونرى مدفوعين باطمئنان ظاهرى شديد إلى العمل فى إطار فكرة الخط البيانى الذى وضحته وفى إطار فكرة التقسيم طبقاً للعصور السياسية . وشيئاً فشيئاً يصبح هذا الإطار عامل ضغط يتهدد الرؤية الأدبية ويصبح — باعتباره من الأمور المسلمة — سياجا يحتاج من يخرج عنه إلى إمكانات خارقة وإلى شجاعة أدبية نادرة .

أما الأحكام المطلقة ـ وهى تدخل فى باب المسلمات من أوسع الأبواب ـ فهى كثيرة ومتنوعة فى حياتنا الأدبية والنقدية ، وهى تكاد فى أحيان كثيرة تكتسح هذه الحياة اكتساحا . فنحن مثلا نستمع كثيراً إلى أن تراثنا حافل بكل ما هو قيم ورائع وجميل ولا يوجد إنسان عادى — فضلا عن إنسان تربى على التراث — يود ألا يكون تراثه كذلك . ولكن المشكلة أنه لا يكفى أن يقال عن التراث إنه رائع وجميل ليصبح رائعاً وجميلا ، كما أنه لا يكفى لإقناع النفس المتطلعة التى تريد أن ترى بنفسها وتلمس أسباب الحكم على الأشياء والسمات الأساسية لطبيعة هذه الأشياء أن تسمع حكما متفضلا يلقى إليها كهذا الحكم . إن قيمة التراث وروعته وجماله ليست أمنية من الأمانى ، ولا هى إحساس يستقر فى النفس استقرار الإيمان ، وإنما هى فرض من الفروض ، يظل فرضا لا يؤتى ثمرة ولا يؤثر تأثيراً إذا لم يوضع موضع التحقيق ، وهو يوضع فى حالتنا تلك موضع التحقيق بالكشف عن صحته . والكشف عن صحته لابد أن يقوم على امتحان عدد هائل من معطيات هذا التراث بصبر وتجرد فى ضوء قواعـــد المنهج العلمى وتطوره ، وفى ضوء الحساسية البالغة للأشكال التعبيرية (وهنا نجد أنفسنا من جديد وجها لوجه أمام معنى ثقافة الدارس الأدبى وهو أمر طرقته فى كتاباتى فى أكثر من موضع وأشرت إليه من قبل فى هذا المقال) .

ولا يتوفر الدليل الكافى على أن القدر الواجب من العناية قد وجه للتراث ، وأن المنهج الواجب إتباعه قد اتبع ، وأن المجهودات الجماعية والمؤسسات الوطنية قد دخلت بكل ثقلها لتجعل من الكشف عن التراث وإخراجه للناس ودراسته واستخلاص صفاته هدفا قوميا . ومع ذلك بقى الحكم على التراث بأنه قيم ورائع وجميل . وقد بقى على شكل أمر مسلم به ،

وتحول إلى سياج آخر لا يستطيع الإنسان أن يخالفه ولا يريد أن يخالفه بل أنه ليريد بكل سبيل أن يقتنع به من واقع مقدمات وتحليلات ودراسات ونتائج لا من واقع ترديد هذا الحكم لنفسه ، وسماعه من الناس .

وتكتسح هذه الأحكام حياتنا كما أشرت ، وهى تتحول من الكلى إلى الجزئى ، ومن العام إلى الخاص ، ومن المعنوى إلى الحسى . وتبلغ غايتها حين تتمثل فى ألقاب يلقب بها الأعلام فى حياتنا . فالبارودى رب السيف والقلم ، وشوقى أمير الشعراء ، وحافظ شاعر النيل ، وعبد الحميد الديب الشاعر البائس ، وطه حسين عميد الأدب العربى ، والعقاد عملاق الأدب العربى (أو عصامى الأدب العربى) ، وأحمد رامى شاعر الشباب وهكذا .

ولا اعتراض لى على لقب واحد من هذه الألقاب ، وإنما ينصب الاعتراض على أننا لم نجعل من لقب واحد منها عاملا مساعداً على فهم إنتاج صاحبه ، وكانت النتيجة أنه تحول إلى صيغة تردد . وأصبح حجر عثرة فى سبيل تكوين صورة حقيقية لصاحبه قائمة على مطلق البحث والتمحيص دون التأثر بالأفكار أو الصيغ « المسبقة » . وقد يقال إن من واجب الباحث على نفسه أن يكون مثل هذه الصورة ، وألا يدخل على الأمور بفكرة مسبقة ، وهذا حق ، ولكن من حق هذا الباحث أيضاً أن يجد الطريق أمامه خالياً من العوائق وألا توضع فى طريقه العقبات التى تجعل من الوصول إلى مثل هذه الصورة أمراً أصعب من الوصول إليها لو لم توجد مثل هذه العقبات المتمثلة فى مثل تلك المسلمات .

تلك بعض مظاهر الأزمة فى حياتنا الأدبية والنقدية ، وبوسع الإنسان أن يتحدث عن مظاهر أخرى ليست أقل دلالة منها ولكن المظاهر التى ذكرتها كافية فى نظرى لإحداث قدر من القلق فى النفوس كفيل بضمان حد أدنى من الاقتناع بوجوب النظر والمراجعة .

قراءة قصيدة الأطلال لإبراهيم ناجى

هذه القصيدة مثال واضح للاتجاه الرومانتيكى فى الشعر العربى الحديث ، ومعنى هذا أنها صورة عاطفية ، وتعبير عن تجربة خاصة للشاعر ، وتجسيم لحالة نفسية أعطاها الشاعر عناية بالغة ، وجمع حولها مجموعة هائلة من الظلال العاطفية والإيحاءات التعبيرية . وهى تجربة حب ترفع علم هذه العاطفة الإنسانية الهامة عالياً ، وتتقصى كل المعانى والمشاعر المحيطة بها ، وتستخرج منها ما يكمن فيها من إشعاعات بالغة التأثير .

وهى قالب شعرى يأخذ شكل القصة ، ولكنها قصة ليست جيدة الحبكة ، أى أنها تخلو مما يسمى بالوحدة العضوية ، ولكن انعدام الوحدة لايعنى بحال عدم تأثيرها فى السامع أو القارىء ؛ فالشاعر يعبر عن عناصر هذه القصة العاطفية بالترتيب الذى يجده فى نفسه لا بالترتيب الذى ينبغى أن يكون من وجهة نظر توالى الحدث . ونتيجة لذلك يجعل بداية ما يمكن أن يكون نهاية كما يفعل العكس :

« يا فؤادى رحم الله الهوى »

أولى بهذا أن يكون نهاية ، ولكن إبراهيم ناجى يبدأ به ، وهو محق ، كما أنه يكون محقاً بنفس القــدر لو جعله نهاية ، وذلك لأن الذى يأخذ أولوية مطلقة هنا هو الشعور الحاضر .

لكن الوحدة الشعورية متوافرة للقصيدة ، وذلك لأن التجربة الشعورية التى يعبر عنها الشاعر تجربة واحدة كلية ، ولها منطقها النفسى الخاص الذى يحكمها ، والذى يجعلها تكتسب نوعا من الاقناع ، وهو إقناع مرده عدم وجود تناقض شعورى فى محتوياتها .

يبدأ ناجى قصيدته بهذا النداء «يافؤادى !» ، وهو نداء عادى ، ولكنه مع ذلك نداء مؤثر إذا وضع فى سياق المقطع الأول كله ، وذلك لأنه يلخص لنا الكيف الشعورى المركز الذى يريد به الشاعر أن يستهل هذه المأساة العاطفية . والحق أن إبراهيم ناجى ينفض عن هذه الكلمة هنا كثيراً من الغبار الذى علاها باستخدام كثير من الشعراء المزيفين لها ، بحيث يخرجها عن أن تكون «صيغة معدة» ، ويبرزها باعتبارها معنى فرديا مقصوداً ينبض بالدفء وبالحيوية .

والنظرة الخارجية إلى المقطع الافتتاحى من القصيدة لاتعطينا أكثر من افتتاحية طللية ، لها — من حيث الشكل الخارجى — نظائر كثيرة فى الشعر القديم والحديث ، ولكننا يجب أن تتنبه إلى فارق مهم وهو أن إبراهيم ناجى لايبكى طللا محسوساً .... داراً أو دمنة أو رسماً ، وإنما يبكى موءوداً معنوياً هو الحب الذاهب ، وهو يبكيه بطريقة خاصة لها مذاقها الذى تتفرد به .

ونحن لانكاد نمضى فى قراءة المطلع حتى تطالعنا ظاهرة أساسية من ظواهر الشعر الرومانتيكى وهى ظاهرة «التشخيص» أو «تجسيد» العاطفة، ومرد هذه الظاهرة أن تأمل العواطف سرعان مايلهب الخيال ، فيبدأ الخيال عمله فى تشكيل الصور ، فلا يكاد الشاعر هنا يترحم على الهوى الذاهب حتى يهب خياله النشط فيجعل منه أولا «صرحا متهاويا» ، ويجعل منه ثانياً «طللا عافياً» ، ويجعل منه ثالثاً «نادياً وسمراً» .

وإذا كان المقطع الأول قد نشط خيال الشاعر ، ووضعه فى حالة عمل ، فإن نتيجة هذا العمل تتضح فى المقطع الثانى ، الذى يتسم تشكيل الصور فيه بسمة السرعة . وكل عناصر هذه الصور فى المقطع الثانى تساعد على تأكيد الإحساس بهذه السرعة .

يارياحا ليس يهدأ عصفها   نضب الزيت ومصباحى انطفأ

إن الشطر الأول من مطلع هذا المقطع يتألف من قيم لغوية تعطى الإحساس بالسرعة (. . رياحاً . . ليس يهدأ . . . عصفها . .) . ولكى يزيد ناجى من إحساسنا بهذه السرعة أقام فى الشطر الثانى — على سبيل المقابلة — صوراً تتسم بالهدوء إلى درجة تصل معها إلى حد الانعدام (نضب الزيت ومصباحى انطفأ) .

وإذ يضع الشاعر هنا يده على أسلوب « التضاد » Contrast فهو إنما يضع يده على سمة كبرى ثانية من سمات الشعر الرومانتيكى ، وهو يستعملها منذ الآن بكثرة تعطينا الإحساس بأنه يكاد يقيم من قصيدته — فى الجزء الأكبر منها — مسرحاً للصور المتقابلة ، التى تهدف فى إحداث أثرها المطلوب إلى تمييز الأشياء بأضدادها :

وأنا أقتات من وهم عفـــا   وأفى العمر لناس ما وفى

إن الاقتيات قيمة إيجابية يقابلها الوهم العافى الذى هو قيمة سلبية من جهتين ، فكونها وهما يكفى فى سلبيتها ، ولكنها كذلك وهم عاف ، والوفاء قيمة إيجابية تقابلها قيمتها المنفية فى عدم الوفاء . وهذا التأثير الشعورى عن طريق الصور المتقابلة يستمر .

كم تقلبت على خنجـــره   لا الهوى مال ولا الجفن غفا

أى صورة إيجابية حية متحركة تلك الصورة التى نستحضرها للمتقلب على الخنجر ؟ وأى إيحاء يتبع ذلك بالآلام النفسية المبرحة التى تسببها التجربة العاطفية المحرومة ؟ إن هذه القيمة من التيقظ والتوتر تقابل بصورتين منفيتين للهوى المائل والجفن الغافى . ومع أنهما منفيتان فإنهما تقفان فى مقابل الصورة الأولى فتعطيان إحساسا بالتضاد معها :

وإذا القلب على غفـــرانه　　　كلما غار به النصل عفـــا

هنا يسيطر شعور بالسلام الذى يحيط بالغفران وكل ما يتصل به من ظلال ، بينما يسيطر على الشطر الثانى شعور مقابل بالحرب والدماء ، وكل ما يمكن أن يوحى به النصل الغائر .

وإلى هنا يكون ناجى قد ندب حبه فى المقطع الأول ، ووصفه وصفا عاما فى المقطع الثانى ، وإذ نتقدم إلى المقطع الثالث نحس أن المشاعر المحيطة بموضوعه قد أخذت تعمق ، وتأخذ طابع الثبات والاستقرار ، وتشكل تياراً محفوراً لا سبيل إلى جحده أو التخلص منه :

يا غراما كان منى فى دمى　　　قدراً كالموت أو فى طعمه

ليس ثمة استقرار لشىء أكثر من شىء يستقر فى الدم ، على أن هذا الاستقرار يتأكد حين نعلم أنه نوع من القدر المأساوى الذى يستحيل رده ، والذى يرى الإنسان مدفوعا إليه بإرادة سابقة قطعية . والنظر إلى الحب باعتباره قدراً إحساس أثير لدى الشعراء العذريين العرب ، ولدى الشعراء الرومانتيكيين الأوربيين . وهو إحساس يحمل إيحاءات كثيرة متناقضة ، منها الرضا والتسليم ، ومنها التبرم والتمرد ، ومنها إعطاء الشعور بالتمكن وعدم إمكان الفكاك . وإذا كان ناجى قد رسم هذه الصور فى مجازات مباشرة هنا ، فإنه يعود بعد المطلع الى أسلوبه المفضل وهو إقامة الصور المتقابلة :

ما قضينا ساعة فى عرســـه　　　وقضينا العمر فى مأتمـــه

فالتقابل هنا واضح بين « ساعة » وبين « العمر » من ناحية ، وبين « العرس » وبين « المأتم » من ناحية أخرى ، والهدف الفنى من وراء هذا التقابل هو إذكاء الاحساس المأساوى بوقود جديد .

ومن الممكن ان نحلل فن ناجى هنا على أساس جديد ، وذلك بالنظر اليه باعتباره دوائر فنية ، تتسع أطرافها لتلحق آخر البيت السابق « وقضينا العمر فى مأتمه » بالبيت السابق عليه . وعلى كل حال فإن المقطع يختتم باقتناص صورة فريدة من قبل الشاعر ، وتسجيلها فى شكل فنى :

ليت شعرى اين منه مهربى   اين يمضى هارب من دمه

وهذه الصورة ليست من صور المبالغات الشعرية الفارغة ، وإنما هى شكل فنى لقيمة شعورية هى نتيجة الإحساس بالغرام الذى يستقر فى الدم لقد سمعنا كثيراً عن هروب الإنسان من نفسه ، وعن هروبه من ظله ، وعن خروجه من جلده ، وشعرنا فى كل ذلك بالتهويل المصطنع ، ولكننا لا نحس هنا بالإصطناع على الرغم من أن الصورة التى يعرضها ناجى « أين يمضى هارب من دمه » أكثر تهويلا . وسبب ذلك أنه لم يقدم صورته إلى القارىء فى فراغ ، بل أقام أساساً متيناً لها فيما سبق ، يعود إليه القارىء فتستقر فى نفسه بعض المقدمات التى تصبح مثل تلك الصورة الهائلة معها صورة مقبولة .

ويمكن أن تؤخذ المقاطع السابقة من القصيدة على أنها تشكل مدخلا مناسباً دخل به الشاعر إلى موضوعه . وقد رأينا أنه مدخل هادىء فى بعض الأحيان ، وعاصف فى بعضها الآخر ، كما رأينا أنه يعتمد فى التوصيل على التصوير ، والتقابل ، وتجسيم المشاعر . وإذ يصل الشاعر إلى قلب الموضوع يهدأ النفس الشعرى نسبياً ، وذلك لتتاح الفرصة أمامنا — كما تتاح أمام الشاعر نفسه — للتأمل الهادىء البطىء ، هنا يأخذنا الشاعر فى رحلة هادئة يحكى لنا فيها كيف بدأت التجربة العاطفية . غير أن الحديث عن الذكريات سرعان ما يؤلب عليه الآلام ، فلا يكاد يستغرق الهدوء سوى بيتين اثنين ، يعود بعدهما النفس الشعرى لاهثا ، وتعود الصيغ الإنشائية لتبدد الهدوء

النسبي الذى شاع فى المطلع وهذان البيتان هما :

لست أنســاك وقد أغريتنى   بفم عــذب المناداة رقيق
ويد تمتد نحوى كيــد   من خلال الموج مدت لغريق

وليلاحظ أن الصوره التى يقدمها البيت الثانى صورة حية تؤثر فى النفس أبلغ التأثير ، وذلك عن طريق ثباتها المجسم أمام العين ، وعن طريق قيمتها الرمزية المتمثلة فى إيحائها بالترقان إلى الخلاص من الضياع الذى يتهدد ذلك الإنسان ، كما يتهدد كل إنسان يمر بمثل تجربته . يعود النفس الشعرى بعد ذلك لاهثاً كما قلت ليحكى صورة الضياع ، وصورة اليأس ، من زوايا جديدة :

آه ياقبــلة أقدامى إذا   شكت الأقدام اشواك الطريق
وبريقاً يظمأ السـارى له   اين فى عينيك ذياك البريق

وحين تتضح صورة العاطفة على هذا النحو نرى أن الشاعر يستمد من ينابيع رومانتيكية أصيلة ، أو من ينابيع قريبة من الرومانتيكية أشد القرب ، كالينابيع العذرية ، والينابيع الصوفية . وواضح فى كل هذه الينابيع أن الحب تجربة كبرى ، من شأنها أن تعلو بصاحبها ، وتجعله يحس بالكبرياء ، وكأنه أصبح من طينة غير طينة البشر . والسبب فى ذلك أن الحب تجربة طموحة بطبيعتها ، وهى تصفى منابع الإحساس ، وتحيل العناصر المادية إلى عناصر روحية . وحين يتخلص المحب من أوضار المادة ، ويعلو عليها ، يحس بالتميز عن بقية البشر ، ممن لم تصهرهم نيران الحب . هؤلاء هم الظلال الذين يضطربون فى السفوح ، وأما الإنسان الجوهر .. الإنسان الحقيقة فهو لا يتحقق إلا فى أتون العاطفة :

لست أنسـاك وقد أغريتنى   بالذرى الشم فأدمنت الطموح

أنت روح فى سمائى وأنا　　لك أعلو فكأنى محض روح
يالها من قمم كنا بها　　نتلاقى وبسرينا نبوح
نستشف الغيب من أبراجها　　ونرى الناس ظلالا فى السفوح

ويسعنا — بناء على ذلك — ان نقرأ القيم التى يعبر ناجى عنها قراءة رمزية .. من « الذرى الشم » ، إلى « القمم » إلى « السفوح » ، إلى « الظلال » . وهذه الرموز كلها تشير الى تميز تجربة الحب وخطورتها ، فهى إذا طرأت على مستوى الحياة العادى (الذى يضطرب فيه الناس فى دائرة الهموم العادية) تغير مجرى هذه الحياة بتغير الإحساس ، وحل جوهر جديد محل الظلال ، وانتقلت الحياة بكيفيتها الجديدة إلى عالم أوسع ، وأعلى ، وأعمق .

وذلك البحث المستقصى الذى يقوم به ناجى فى جوانب عالمه الشعورى هو الذى يمكنه من إقامة صور فنية ديناميكية . وهذا البحث نفسه سمة رومانتيكية جوهرها الميل الحاد إلى تأمل الذات ، وتحليل العاطفة تحليلا مستفيضاً ، من شأنه أن يمكن الشاعر من امتحان جزئيات دقيقة فى عالمه الشعورى ، واستخدامها مادة لتركيب الصور الفنية . والتأمل العاطفى عند ناجى هنا يتجلى حتى فى الأمور التى تبدو للوهلة الأولى على أنها صور حسية :

أنت حسن فى ضحاه لم يزل　　وأنا عندى أحزان الطفل

إن معنى الحسن هنا ليس معنى حسيا ، وإنما هو تأمل لما يلقاه الشاعر من وقع للحسن فى نفسه . ولذلك فهو لا يسترسل فى وصف الصور المادية للحسن ، وإنما يرتد بسرعة باحثا فى نفسه عن الصورة الشعورية التى تقابل ذلك الحسن المؤتلق فى الضحى ، وهى صورة الإحساس بأحزان المساء .

إن الضحى يوحى بالتجمع ، واجتماع الشمل (تتجمع أشعة الشمس ، ويتجمع الناس ، وتدب الحياة) والمساء يوحى بالتلاشى (تتلاشى حزم الضوء ، ويستكن الناس) . كذلك يوحى الضحى بالأنس ، ويوحى المساء بالوحشة ، ويتتبع ناجى الصورة التى أقامها فى البيت الأول ليستوفى جوانبها فى البيت الثانى :

وبقايا الظل من ركب رحل وخيوط النور من نجم أفـــل

فالرحيل متصل من الوجهة الشعورية بالمساء (وما يوحى به من التفرق) ، وخيوط النجم الآفل متصلة بهما معاً ، إذ ماذا يحدث بعد المساء والرحيل ، يأفل النجم ، ويسود الظلام . والنتيجة الشعورية لكل ذلك هى انبتات الصلة بالحياة المؤنسة ، وشيوع الكآبة والملل . وظهور كل شىء وكأنه يسير فى طريق مغلق :

ألمح الدنيا بعينى سئم وأرى حولى أشباح الملل
راقصات فوق أشلاء الهوى معولات فوق أجداث الأمل

فى هذا الجو تختلط عناصر الذكرى بعناصر الحاضر ، وتلح الذكريات حتى تبدو ماثلة للعيان . إن الحب الذى انتهى — إذا كان قد انتهى حقا — طبع الحاضر بطابعه ، فبدا هذا الحاضر غير ثابت ، وليست له ملامح مستقرة :

ذهب العمر هباء فاذهبى لم يكن وعدك إلا شبحا
صفحة قد ذهب الدهر بها أثبت الحب عليها ومحا

إن القصة العاطفية كلها تركز هنا باعتبارها قيمة أصبحت فى عداد الماضى ، ولم يعد ناجى يحس من هذا الماضى إلا صدى اضطرابه واختلاطه . وهذا

الاضطراب والاختلاط يعبر عنهما بهدف الكشف عن عمق تأثيرهما فى الحاضر . وإذا يكشف عنهما الشاعر يصلهما بالحاضر فيصف ألمه الماثل . ووصف هذا الألم الماثل يلهمه الصور الفريدة النابعة من عمق الإحساس بفداحة الموقف الشعورى الذى يكتنفه . واقتناص الصور الفريدة الدالة على عمق العاطفة والتياعها ظاهرة من ظواهر الشعر العذرى والشعر الرومانتيكى . والقاسم المشترك بين ناجى وبينهم هو ذلك الإحساس بالتفرد فى الوجد . إن جزئيات الصورة تتوالى هنا فى حركة سريعة جوهرها التناقض الظاهرى بين مظهر الأشياء وواقعها. وهى تؤكد ما ركز عليه من قبل من أن « الظلال » من الناس ، الذين لم ينصهروا فى تجربة الحب لا يمكن أن يقدروا التقدير الصحيح فى شأن الحب والمحبين ، وذلك لأنهم لم يتأهلوا بعد لمثل هذا التقدير :

أنظرى ضحكى ورقصى فرحاً	وأنا أحمل قلباً ذبحا
ويرانى الناس روحاً طائراً	والجوى يطحننى طحن الرحى

ويمتد الشعور مصوراً قضية انهيار الحب ، ولكن عنصر القضاء والقدر يتدخل من جديد . لقد كان الغرام قدراً ، والآن فإن انهياره كذلك قدر .

كنت تمثال خيالى فهوى	المقادير أرادت لا يدى
ويحها لم تدر ماذا حطمت	حطمت تاجى وهدت معبدى

إن الحديث عن القضاء والقدر فى الحب حديث قديم ، وهو موجود بكثرة عند العشاق العذريين ، ولكنه موجود كذلك فى بقية الاتجاهات الشعرية . وهو يأتى فى أغلب الأحيان مرتبطا بحالات الهزيمة العاطفية . وما يكاد ناجى يتأمل الماضى فى هذا المقطع حتى يدفع به هذا التأمل — كالعهد به فى مقاطع سابقة — الى المأساة الحاضرة ، وهو فى هذه المأساة الحاضرة

يتخبط ويتمزق كما تخبط وتمزق من قبل واذا كان قد تخبط هناك تخبط المذبوح فإنه هنا يتمزق تمزقا عاطفيا توحى به مجموعة من النداءات السريعة المتوالية الملهوفة. وبعد ذلك يبدو وكأنه قد أدرك عقم ذلك التمزق — أو كأنه قد أسلم الروح — فانتهى المقطع بهدوء نسبي ، تتحول فيه النداءات الى خلق جو أقرب الى التسليم منه الى التشبث :

يا حياة اليائس المنفرد   يا يبابا ما به من أحد
يا قفارا لافحات ما بها   من نجى يا سكون الأبد

ويعود بعد ذلك رجع الذكريات . وهو إذ يعود يهدأ النفس الشعرى عادة . ويتيح له الهدوء فرصة تمكنه من التنبه الى بعض الصفات الحسية فى حبيبته ، على حين لا نجده فى حالات التأمل العاطفى الحاد يتفرغ لأى نوع من الغزل الذى يتوجه به المحبون عادة الى عشيقاتهم . وإذن فهو هنا يلتقط أنفاسه ، وتعتريه حالة صحو مؤقت من حميا العاطفة المجنونة . وفى فترة الصحو هذه يفكر فى معشوقته على أنها بشر بمعنى من المعانى ، وهذا يتيح له تشكيل موقف غزلى يحشد فيه عدداً من الصفات التى يخلعها على محبوبته مثل « السحر » «والنبل» ، و «الجلال» ، و«الحياء» ، و «الثقة» ، « والحسن » ، كما يحشد فيه عدداً من الصفات المركبة مثل « شهى الكبرياء » ، « وعبق السحر » ، « وساهم الطرف » ، « ومشرق الطلعة » :

أين من عينى حبيب ساحر   فيه نبل وجـــلال وحياء
واثق الخطوة يمشى ملكا   ظالم الحسن شهى الكبرياء
عبق السحر كأنفاس الربى   ساهم الطرف كأحلام المساء
مشرق الطلعة فى منطقة   لغـــة النور وتعبير السماء

ونحن إذا نظرنا إلى الغالبية العظمى من هذه الصفات نجد أنها صفات

نفسية أكثر منها جسدية . وحتى فى حالة الصفات التى تحمل بعض الإيحاءات الجسدية نجد أن ناجى وضعها فى سياق يجعلنا نقول مطمئنين إنه لم يكن يعنى ظلالها الجسدية ، وإنما كان يصف الصدى الشعورى الذى يجده لها فى نفسه . والدليل على هذا أنه يسرع فيجرد كلمة « شهى » مثلا من ظلالها الجسدية حين يضيفها إلى « الكبرياء » ، ثم يضفى من الرتوش على الصفات كلها ما يجعلها تشع إشعاعات تبتعد بها عن كل إيحاء مادى ، وذلك عن طريق ما يبثه فى المقطع من تشبيهات معنوية خالصة مثل « كأنفاس الربى » ، و « كأحلام المساء » ، و « فى منطقه لغة النور وتعبير السماء » . ونحن قد نجهد كثيراً إذا أردنا تحديد المعنى الدقيق لهذه الصفات . إننا نحس به فى أنفسنا شيئا يبعث على الراحة ، وهو إحساس تختلف درجته من شخص إلى آخر . وتفاوت هذا الإحساس نفسه هو الذى تقصد إثارته فى الشعر الرومانتيكى ، إذ يقع المتلقى فى أسر التعبير الشعرى ، ويجد له فى نفسه راحة ما ، ولكن إحساسه قد يستعصى على التحليل الدلالى .

على أن رجع الذكريات ممتد . وهو يستخدم فى هذه المرة باعتباره مدخلا الى قضية شعورية حيوية ، ففى المقطع العاشر فى القصيدة يزيد ناجى الصفات المعنوية التى وصف بها حبيبته صفات أخرى :

أين منى مجلس أنت به   فتنة تمت سناء وسنى
وأنا حب وقلب ودم   وفراش حائر منك دنا

إنه مزيج من أشواق الروح وأشواق الجسد . وباستحضار صورة الفراش الذى يقتحم الضوء ويرتد عنه . ووصلها بصورة المحب المندفع بعوامل الانجذاب ، والمرتد بالمعوقات « ندرك إلى أى حد نجح ناجى فى نسج صورة فنية من موقف شعورى . ويبدو أن الاقتحام والارتداد قد أخذا نوعا من الاستقرار ، إذ يصور المحبان بعد ذلك نديمين حول الكأس

وهذه المنادمة تجعل بدورها مدخلا إلى موضوع يطرحه ناجى طرحاً مجملا فى آخر هذا المقطع :

وسقـانا فانتفضنـا لحظـة	لغبـار آدمى مسنا

إن القول بأن تجربة ناجى عاطفية روحية شبيهة بتجارب العذريين والرومانتيكيين ينبغى ألا يوقعنا فى الوهم القائل بأن هذا الحب مجرد تماماً من أشواق الجسد . ذلك لأن دفء القلب طاقة حيوية يصبح الفصل فيها بين أشواق النفس وأشواق الجسد مسألة صعبة غاية الصعوبة . وغاية ما فى الأمر أن صراعاً ينشأ عادة فى مثل تلك الحالات بين إرادتى النفس والجسد ، وإنتصار إحدى الإرادتين أو الأخرى هو الذى يحدد الطبيعة النهائية لنوع الحب . وناجى يعبر عن هذا الصراع تعبيراً لطيفاً فى تأنيه ، وفى معجمه الشعرى ، وفى صوره الفنية ، ونحن نفهم عنه دون أن يلجأ إلى لفظ غليظ ، أو معنى غليظ ، والمقطع الحادى عشر من القصيدة هو الذى يصور نتيجة هذا الصراع الأولى ، وهو يجرى على النحو التالى :

قد عرفنا صولة الجسم التى	تحكم الحى وتطغى فى دماه
وسمعنا صرخة فى رعدها	سوط جلاد وتعذيب إله
أمرتنا فعصينـا أمرهـا	وأبينا الذل أن يغشى الجباه
حكم الطاغى فكنا فى العصاة	وطردنا خلف أسوار الحياة

لقد انتصر المحبان فى الصراع فعصما حبهما من أن يهوى فى مهاوى الجسد ولكن المفارقة الغريبة تتجلى فى أن انتصارهما على النفس كان من نتيجة نفى الحياة لهما ، وكأن هذه الحياة لا تضم داخل أسوارها إلا من يرضخ لنوازعها القريبة ، وكأن العفة لم توفر لأصحابها السلام المطلوب ، والنتيجة

هى التخبط والقسوة ، ومع ذلك فالتخبط والقسوة هما الطريق الذى لا طريق غيره للتطهر الذى هو النتيجة الحتمية لكل تجربة قاسية مؤلمة ، وإذن فقد بقيت الجذوة مشتعلة رغم الألم والتمزق ، بل لعلها بقيت مشتعلة بسبب الألم والتمزق ، وكانت هذه الجذوة هى الزاد رذى أضاء روح المحبين ، وبقى الوهج مشعاً لم ينطفىء بالانصياع إلى المادة ، ونتيجة لإنتصار الروح على الجسد تعلو النغمة العذرية (وذلك فى المقطع الثالث عشر) وهى نغمة تقوم على أساس التوحيد فى الحب ، فعلى الرغم من تزاحم الأطيار فإن البلبل لا يغرد « إلا لليلاه » ، واسم ليلى نفسه الذى يستخدمه ناجى تحيط به ظلال عذرية وصوفية كثيرة ، وهو هنا لا يستخدم باعتباره إسما تقليديا بمقدار ما يستخدم باعتباره رمزاً تحيط به هذه الظلال ، ومن ثم فإنه يهدف إلى حفر انطباع واضح ومؤكد فى نفس القارىء ، وهو يحقق هذا الهدف بالفعل .

وأيا ما كانت النتيجة فإنها لا تشفى من التمزق الذى هو لازمة من لوازم التجارب العاطفية العميقة ، والأسئلة الناشئة عن هذا التمزق تبقى عادة بدون جواب ، فلا راحة فى الإجابة بنعم ، ولا راحة فى الإجابة بلا ، وتظل المعادلة باقية على استعصائها على الحل ، وبين محورى العذاب يضطرب ناجى دون قرار ، وهو على المحورين يواجه المستحيل :

ولكم صاح بى اليأس انتزعها	فيرد القدر الساخر دعها
يالهـا من خطـة عمياء لو	أننى أبصر شيئاً لم أطعها
ولى الويل إذا لبيتهـا	ولى الويل إذا لم أتبعها

وينتهى هذا المقطع نهاية قريبة من نهاية المقطع الخامس ، وهى نهاية تمثل الشعور بالاستعلاء الذى يعصم العاطفة من الإنحدار ، وهذا الشعور بالاستعلاء سبب فى الحب ونتيجة له فى الوقت نفسه ، فعزة الإنسان هى التى تجعله مؤهلا

للدخول فى تجربة حب حقيق ، وهذه العزة نفسها تدعم بالحب ، وتتأصل فى أتونه ، إن رأس ناجى الشاعر تنحنى مرة واحدة فريدة لسبب واحد فريد . ونحن نحس أنه فى الحقيقة يرفع رأسه عالياً حتى وهو يعبر عن انحناءة هذه الرأس :

قد حنت رأسى ولو كل القوى　　　تشترى عزة نفسى لم أبعها

والأزمات العاطفية تتوالى على ناجى فى شكل موجات تبتدىء بشعور أساسى ، ينشأ عنه شعور مقابل ، وحين يحتكان يتصارعان ، فينشأ عن صراعهما أزمة ، وهذه الأزمة تبلغ ذروة تنفرج بعدها على نحو ما ، وإذ تنفرج الأزمة يبدأ شعور جديد . . وهكذا . وهو يبنى الشعور الأساسى عادة على أساس رجع الذكريات ، وسرعان ما يفلح تأمل الماضى فى خلق الشعور المقابل ، ويتفاعل الشعوران الأساسيان فتتجمع حولهما كثير من المشاعر الفرعية ، وإذ يبلغ التفاعل ذروته ، ويمضى إلى نهايته ، يعود الشاعر من جديد إلى رجع الذكريات . ويعتبر المقطع السابق ، وهو المقطع الرابع عشر ، نهاية ذروة شعورية ، والمقطع الخامس عشر يشكل بداية دورة جديدة ويبدأ التوتر دائماً بصفة تدريجية ، وذلك بعد تأمل هادىء متصل بالذكريات. وما يكاد هذا التأمل يستغرق ناجى فى هذا المقطع حتى يهب متوتراً فيتهم حببه بالبخل والتجنى :

يا حبيباً زرت يوماً أيكه　　　طائر الشـــوق أغنى ألمى

لك إبطـاء الدلال المنعم　　　وتجنى القـــدر المحتـكم

وهو إذ يستمر فى تأمل الصورة الجديدة التى احتلت بؤرة شعوره ، ويمعن فى التفكير فى إبطاء المحب ، تفور مشاعره ، ويكبر عنده هذا الإبطاء ويؤلمه ، وتتداعى الآلام حتى تؤدى إلى نوع من الشفافية العاطفية التى

تتيح لناجى أن يبدع فى هذا المقطع صوراً فريدة كالصوره التى يقدمها فى الشطر الثانى من البيت التالى :

وحنينى لك يكوى أعظمى والثوانى جمرات فى دمى

وحين يصل إلى هذه الذروة العاطفية يهدأ نسبياً ، ولكن هذا الهدوء يشى بتجمع موجه تأزم جديدة :

وأنا مرتقب فى موضعى مرهف السمع لوقع القدم

إنه هدوء تتجمع فيه العاصفه . وتزداد نذر هذه العاصفة وضوحا فى مطلع المقطع السادس عشر :

قدم تخطو وقلبى مشبه موجه تخطو إلى شاطئها

ولكن ناجى يخذلنا هذه المرة فيخفف من التوتر على غير العادة ، ويسترخى فى تأوهات وشكايات . وكأنه قد أحس أن التحضير لإحداث التوتر الشعورى لم يتم بما فيه الكفاية فآثر أن تسترخى الخيوط فى يديه إلى حين ، واستغرقته تأملات هادئة نسبياً :

أيها الظالم بالله إلى كم أسفح الدمع على موطئها
رحمة أنت فهل من رحمة لغريب الروح أو ظامئها
ياشقاء الروح روحى تشتكى ظلم آسيها إلى بارئهـا

ويبدو أن ذووة المد العاطفى قدآن أوانها ابتداء من المقطع التالى . وهو مقطع يبدأ بثورة عاطفية ، وتمرد يستمر متوتراً حتى يصل فى الشطر الثانى من البيت الثانى إلى مايشبه التهديد بفصم عرى الرباط كله :

أعطنى حريتى أطلق يدى   إننى أعطيت ما استبقيت شىء

آه من قيدك أدمى معصمى   لم أبقيـه وما أبـــقى على

لكن هذا التهديد هو فى واقعه ثورة على النفس أكثر مما هو ثورة على المعشوق ، إنه إحساس بفقدان الإرادة أمام هذا القيد الذى قيد به نفسه طواعية ، وهو لايستطيع الآن الفكاك منه ، هذا مع تضافر الحجج المنطقية على ضرورة هذا الفكاك :

ما احتفاظى بعهود لم تصنها   وإلام الأسر والدنيا لدى

على أن المسألة أعقد من أن تحل بمعادلة منطقية ، ونحن نحس أن هذا القيد ليس سوى شبكة كبيرة ، كلما تخبط فيها الشاعر محاولا الفكاك زادت حوله استحكاما . وحين يحيط شعوره بهذه الحقيقة الرهيبة يرتد إلى نغمة ضارعة أشد الضراعة ، وبعيدة كل البعد عن الثورة على الحبيبة ، حقاً لقد شفع الشاعر ذلك بحديث عن العزه ، ولكنه حديث أقرب إلى الإستغاثة منه إلى استشعار العزة :

هأنا جفت دموعى فاعف عنها   إنها قبلك لم تبذل لحى

أى نتيجة غير متوقعة ينتهى إليها صاحب الغضبة الثائر الذى قال قبل ذلك بقليل :

آه من قيدك أدمى معصمى   لم أبقيـــه وما أبقى على

ولكن هذه النهاية الغريبة تصبح مقبولة إذا استحضرنا من جديد ما أشرت إليه من أن الغضبة متجهة أساساً إلى الذات لا إلى المعشوق .

والمقاطع الثامن عشر ، والتاسع عشر ، والعشرون تخدم كلها فى اتجاه شعورى واحد . وهى تصور ذلك التمزق الأبدى الذى يتراوح أيضاً بين

الثورة والضراعة ، وبين رثاء الحب الذى انهار رغم محاولة الشاعر اليائسة أن ينفخ فيه الروح ، والغضب على المعشوق الذى يتهم دائما بأنه وراء انهيار الحب ، وهذا الغضب ليس إلا دليل الحرمان القاسى ، وفى هذا السياق ينبغى أن يفهم ما يوجه أحيانا إلى المحبوب من تعنيف ، مما يتجلى بصفة خاصة فى المقطع العشرين :

قد رأيت الكون قبراً ضيقاً	خيم اليأس عليه والسكوت
ورأت عينى أكاذيب الهوى	واهيات كخيوط العنكبوت
كنت ترثى لى وتدرى ألمى	لو رثى للدمع تمثال صموت
عند أقدامك دنيا تنتهى	وعلى بابك آمال تموت

والرؤية الرومانتيكية التى تشيع فى القصيدة تتجلى أوضح ما تكون فى المقطع الحادى والعشرين ، وهى رؤية قائمة على أن الإنسان ذا الطبيعة المؤهلة للحب يحتفظ لهذا الحب بلمسة طفولة منبثقة عن نفس المحب المتصفة بصفة طفولة تجعلها دائما فى حالة دهشة فى مواجهة الأشياء والمعانى ، مما ينبنى عليه استشعار الجدة الدائمة فى كل شىء ، فالعالم بالنسبة للنفس الرومانتيكية فى حالة تجدد ، وهى تتلقى المعطيات بدهشة عالية ، وذلك لأن لدى هذه النفس المحبة نبعا ثريا لا ينضب أبداً من ينابيع الطفولة ، وهى تتأمل الطبيعة كما تتأمل ذاتها بجدة متكررة ، ومن شأن كل ذلك أن يحول المعطيات الخارجية داخل الذات إلى تجربة فنية ، وفى هذا المقطع الحادى والعشرين يشيع جو من الطفولة بكل إيحاءاتها :

كنت تدعونى طفلا كلما	ثار حبى وتندت مقلى
ولك الحق لقد عاش الهوى	فى طفلا ونما لم يعقل

وهذه النظرة الأساسية تفتح لناجى عالم الصور الفنية واسعا ، فتتوالى منذ

الآن فى هذا المقطع ، وخلال المقطع التالى ، مجموعة من الصور الحية المعتمدة على اللعب الحر باللغة ، وعلى استخدام المجازات استخداما واسعاً ،وتتوالى التركيبات الخيالية ، ويتحرك البناء الشعرى كله حركة متوترة ناشئة عن تجسيم المشاعر فى صور فنية ، وناشئة عن توالى التقابل بين المواقف :

وأرى الطعنة إذ صوبتها   فمشت مجنونة للمقتل
رمت الطفل فأدمت قلبه   وأصابت كبرياء الرجل

إن الحرمان الشديد يعصف بالشاعر حتى يجعل نفسه تثور على المحبوب بل على الحب نفسه . وهذه الثورة تبدو شاملة فى المقطع الثانى والعشرين . وكأننا هنا نواجه قراراً حقيقياً من جانب الشاعر يحسم التخبط فى تلك الدائرة المفرغة من الرغبة والحرمان ، وكأننا أمام محاولة للتعقل وللتصرف طبقاً لمقتضيات المنطق :

قلت للنفس وقد جزنا الرصيدا   عجلى لا ينفع الحزم وئيدا
ودعى الهيكل شبت ناره   تأكل الركع فيه والسجودا

ولكن هذا بالطبع قول غير جاد ، أو هو مجرد قول مقضى عليه بالإختناق أمام ثورة العاطفة الجامحة . إنه الحوار المتكرر بين عنصرى التأبى والانجذاب فى نفس العاشق . وهما عنصران متآلفان من بعض النواحى فما وقع الشاعر فى هذا الغرام العنيف الشريف إلا لأنه مؤهل لذلك ، والتأبى يقف على رأس مؤهلاته . ولكن ناجى يقيم العنصرين داخل التعبير الشعرى باعتبارهما قيمتين متقابلتين ، وهذا هو الذى يسمح بأن يتشكل منها تعبير شعرى حى :

يتمنى لى وفائى عودة   والهوى المجروح يأبى أن يعودا

وإذن فقد عاد التمزق القديم الذى لا يجد راحة على جنب ، وإذن فهى المعادلة الصعبة التى لا تحسمها « نعم » ولا تحسمها « لا » . وإذن فهو التأمل العاطفى فى مستويات عميقة تكشف فيما تكشف عنه عن أن الإنسان يناطح المستحيل . وبقاء التفاعل العاطفى ثابتاً عند هذا المستوى العميق هو الذى يمكن الشاعر من استشراف آفاق جديدة من الرؤية تتيح له اقتناص صور شعرية فريدة والسيطرة عليها . تأمل مثلا الصورة التى يختتم بها هذا المقطع :

لى نحـــو اللهب الذاكى به   لفتة العود إذا صار وقودا

لقد احترق العود باللهب ، ولكنه حتى فى احتراقه منجذب إليه ! وتلك هى الحلقة المفرغة للحنين الأزلى . إن الفراش يهفو إلى الضوء ، وبناره يحترق ، والعاشق يهفو إلى الحب . وفيه يحترق بالألم . وتقف الصورة الفنية النابضة بالحركة فى : « لفتة العود إذا صار وقودا » شاهداً على ذلك الشىء القديم المحدث الذى هو « جاذبية العذاب » ، ذلك الشىء الذى يجمع الأضداد ، من الألم والسعادة ، والانطفاء والتوهج ، فى بؤرة واحدة ملتهبة .

إن الأوان قد آن ليلملم ناجى أطراف تجربته ، ويصل بها إلى مداها الفنى . ونحن نحس ذلك ابتداء من المقطع الثالث والعشرين . وهنا يصل الصراع مداه فى النفس لدرجة تدفع بالشاعر إلى أن يجرد من نفسه شيئاً يحاوره . لقد انشطرت النفس شطرين ، ووقف كل شطر فى مقابل الآخر ، ويدور الآن بين الشطرين جدل عنيف . ويأخذ الصراع فى هذه المرحلة طابع الحركة الراكضة ، وذلك فى الأسلوب الخاص الذى اختاره الشاعر لإدارة هذا الصراع ، وهو أسلوب الحوار ، والأسئلة المثارة ، وضروب الإغراء ، ومحاولات الهروب . . . . الخ . ويدار هذا الصراع فى موسيقى سريعة لاهثة لم يستخدمها ناجى من قبل فى القصيدة . ويتآلف عنصر السرعة هذا مع العناصر الأخرى ليساعد على تشكيل المعادل المناسب للقيم الشعورية وتجسيمه فى تعبير فنى :

لست أنسى أبدا ساعة فى العمر
تحت ريح صفقت لإرتقاص المطر
نوحت للذكر وشكت للقمر
وإذا ما طربت عربدت فى الشجر
هاك ما قد صبت الريح بأذن الشاعر
وهى تغرى القلب إغراء النصيح الفاجر

لننظر أى وظيفة يمكن أن تؤديها الريح - وهى ترمز إلى شطر من نفس ناجى شخصه وجعل منه قيمة موضوعية خارجية - بالنسبة لتجربة الشاعر العاطفية . إنها تغرى الشاعر بالسلو عن الحب ، وهى تراوح فى إغرائها بين اللوم على الوفاء ، والإغراء بمحاولة النسيان ، كما أنها تنكر عليه صفحه عن الإساءة والعذاب :

أيها الشاعر تغفو تذكر العهد وتصحو
وإذا ما التأم جرح جد بالتذكار جرح
فتعلم كيف تنسى وتعلم كيف تمحو
أو كل الحب فى رأيك غفران وصفح ؟

على أن الصراع فى النفس يأخذ بعداً جديداً ، وذلك حين يتحول من مجرد اللوم والإغراء بالنسيان إلى الإغراء باستبدال محبوب آخر بذلك المحبوب ، الأمر الذى يعتبر تشكيكا فى قيمة جوهرية من قيم الحب العاطفى الرومانتيكى ، وهى التوحيد فى الحب . إن إغراء « النصيح الفاجر » هذا يتجلى واضحاً فى المقطع الخامس والعشرين فى شكل وسوسة للشاعر بأن العمر قصير ، وبأن الفرصة على وشك الضياع ، وبأنه ينبغى استبدال حبيب

بحبيب ، بل إن الأمر لا يقف عند هذا الحد ، وإنما يتجاوزه إلى تجريح المعشوق ، ووصفه بصفات تتناقض تماماً مع الصفات التى خلعها الشاعر عليه من أول القصيدة وحتى الآن :

هاك فانظر عدد الرمل قلوباً ونساء

فتخير ما تشاء ذهب العمر هباء

ضل فى الأرض الذى ينشد أبناء السماء

أى روحانية تعصر من طين وماء

والجدل الشعورى مستمر ، وذلك لأن الشاعر لا يستسلم بسهولة لما يصبه شطر نفسه الآخر فى نفسه . إنه يتمسك بهواه الذى يساوى لديه نفسه ، ولا سبيل إلى التخلص منه إلا بالتخلص من النفس ذاتها . وهنا تتلاحق الخصائص والصفات التى تمتزج فيها العذرية بالصوفية بالرومانتيكية ، إذ ينظر إلى الحب من جديد على أنه قدر . وتجتمع حول هذه النظرة — كما أشير من قبل — طائفة من الظلال العذرية التى يتصل فيها الحب بالقدر اتصالا وثيقاً ، وطائفة من الظلال الصوفية التى تتصل بالحب باعتباره قدراً يسرع بالمحب من مرحلة الحب الإلهى ، ومع كل ذلك تستمر الموسيقى المواتية التى تتلاءم مع تأزم الموقف ومع الحوار الحى والتسابق اللاهف . . تستمر الموسيقى ، ولكن على نحو أبطأ نسبياً فتشكل قرار اللحن وخاتمة الحوار التى توحى ببداية حوار جديد :

أيها الريح أجل لكنها هى حبى وتعلاتى ويأسى

هى فى الغيب لقلبى خلقت أشرقت لى قبل أن تشرق شمسى

وعلى موعدها أطبقت عينى وعلى تذكارها وسدت رأسى

ويعود التقابل فيلعب دوراً رئيسياً ، إذ يلح الرمز — الريح — فى انتهاز الفرصة قبل فواتها على حين يقف الطرف المقابل عنيداً ، متأبياً ، متمسكا بحب واحـــد عف محروم . ويعمق الرمز حين تنضم إلى الريح عناصر أخرى مساعدة ، وتتدافع نغمات الإغراء والتحريض بل والتعيير ، وذلك حتى يصل التوتر مداه فى آخر المقطع كالعادة :

جنت الريح ونادته شياطين الظلام
أختاما كيف يحلو لك فى البدء الختام
يا جريحاً أسلم الجرح حبيبا نكأه
هو لا يبكى إذا الناعى بهذا نبأه
أيها الجبار هل تصرع من أجل امرأه

وإذن فهو التمزق النفسى ، وصراع الذات بين الإقدام والإحجام . هل يستجاب للكرامة المجروحة فينتهى الحب ؟ أم يستجاب لدوافع النفس المنجذبة فيستمر الحب ؟ تلك هى بؤرة الصراع ، والتقلب على حدين قاطعين كلاهما المستحيل . ويبدو أن الشاعر لا يزال صامداً ، فذلك هو الاختيار الممكن الوحيد من قبله . ومع ذلك نلاحظ أن الصراع قد أنتج تغيراً عجيباً فى المذاق الشعرى ، وفى المعانى . إننا منذ الآن وحتى آخر القصيدة نستمع إلى نغمة رثائية محضة . لكأن الشاعر قد أدرك - وهو فى عمق الصراع - أن المأساة التى استشعرها منذ البداية قد أصبحت الآن محدقة به ، فبدأ يعزف لحناً جنائزيا . يرثى به الحب ، ويرثى به نفسه . وآية ذلك أن الصراع المتوتر يفتر ، وكأن الوقود الذى كان يذكيه قد نفد ، وكأن الأمل الذى يغذى الصراع قد خبا . . . ولم يبق سوى أن نستمع إلى لحن الوداع الأخير .

وتبدأ هذه الحركة الأساسية الأخيرة من سمفونية ناجى بآثار ضئيلة جداً من المقاومة الناشئة عن وجود بقيـــة من صراع . وهذه المقاومة لاتستغرق سوى جزء من مقطع يتحول الجو كله بعده إلى مرثية يأس كامل . تأمل هذا المقطع وكيف يجهز فى البداية لموقف متوتر يبلغ حداً عالياً فى البيت الثانى بصورة حية لأنها موحية إيحاء شديداً بالبتر المستحضر من صورة بقايا الخنجر المنكسر ، ثم يهوى بشدة ابتداء من البيت الثالث مشيراً بوضوح إلى طريق النهاية المؤكدة :

يالهـــا من صيحة ما بعثت	عنده غير أليم الذكر
أرقت فى جنبه فاستيقظت	كبقايا خنجر منكسر
لمــع النهـــر وناداه له	فمضى منحـــدراً للنهر
ناضب الزاد وما من سفر	دون زاد غير هذا السفر

إن بداية النهاية تكمن فى البيتين الأخيرين . لقد بدأت رحلة الانحدار، وبدأت دون زاد ، ونتيجة معروفة . والنهر — باعتباره رمزاً — يوحى بالانتحار أو بالسفر الطويل . وهذا الرمز يساعد على تشكيل لحن قائم فى المقطع التاسع والعشرين يشيع جواً من اليأس الذى يتجاوز مرحلة الألم ويتيح فرصة للتأمل واستنتاج العظة ويعود إلى الضرب على وتر القضاء والقدر والحظ :

يا حبيبى كل شىء بقضاء	ما بأيدينا خلقنا تعساء
ربمـا تجمعنا أقـــدارنا	ذات يوم بعد ما عز اللقاء
فإذا أنكر خـل خله	وتلاقينا لقـــاء الغرباء
ومضى كل إلى غايتـــه	لاتقل شئنا وقل لى الحظ شاء

والبقية بمثابة لعق الجراح ، فما كان كان . . وقد كان شيئاً فظيعاً . والفرصة متاحة الآن فنياً لانفراج عقدة الصراع ، كما أنها متاحة للتأمل المر . إن الشمس توشك على الغروب ، وهى تلملم شعاعها ، وتلقى نظرة أخيرة على الكون الذى كان ميدان الصراع . ولقد كانت المقاطع السابقة كلها تتروح — كالبندول — بين الأمل واليأس ، ولكننا نحس هنا أن النفس قد امتلأت يأساً ، وأن ما نواجهه هو عبارة عن رثاء مكثف لذلك الشهيد الذى هو الحب :

يا مغنى الخلد ضيعت العمر	فى أناشيد تغنى للبشر
ليس فى الأحياء من يسمعنا	ما لنا لسنا نغنى للحجر
للجمادات التى ليست تعى	والرميات البوالى فى الحفر
غنها سوف تراها انتفضت	ترحم الشادى وتبكى للوتر

لقد صعدت الأمور كلها إلى مرحلة رمزية ، ولم يعد الغناء متجها إلى شخص معين . . لا على سبيل الغزل ، ولا على سبيل الأمل ، ولا على سبيل الضراعة . لقد كان اللحن — فيما مضى — يثق فى قدرته على التوصيل ، وأصبح الآن مفرغاً حتى من هذه القدرة . ولم يبق إذن سوى أن يغنى الشاعر لنفسه ، وأن يرتد لحنه إليه ؟ إذ ليس ثمة قطب مقابل ينجذب إليه .

يا نداء كلما أرسلته	رد مقهوراً وبالحظ ارتطم
وهتافا من أغاريد المنى	عاد لى وهو نواح وندم
رب تمثال جمال وسنا	لاح لى والعيش شجو وظلم
ارتمى اللحن عليه جاثياً	ليس يدرى أنه حسن أصم

ويمهد المقطع الثانى والثلاثون الطريق بتجميع كل معطيات المشهد .

وشحذ كل الأدوات ، بهدف عزف نشيد يائس أخير :

هدأ الليـــل ولا قلب له	أيها الساهر يدرى حيرتك
أيها الشاعر خــذ قيثارتك	غن أشجانك واسكب دمعتك
رب لحن رقص النجم له	وغزا السحب وبالنجم فتك
غنه حتى ترى ستر الدجى	طلع الفجر عليه فانهتك

إن الليل المفرغ من القلب هنا يعادل « الحسن الأصم » فى المقطع السابق ، كما يعادل « الارتداد المقهور والارتطام بالحظ » ، « والعودة مع النواح والندم » . والفكرة الأساسية التى تجمع كل هذه المعطيات هى غياب القطب المقابل . وهذا يجعلنا نقترب من شىء خطير هو أن اللحن قد أصبح هو الوسيلة والهدف ، ويبدو أن الانفراج الوحيد الممكن للتأزم ، أو الحل الوحيد الممكن للعقدة ، هو أن يتفرغ الفنان لفنه ، ويعنى لذات الغناء :

وإذا ما زهرات ذعرت	ورأيت الرعب يغشى قلبها
فترفق واتئد واعزف لها	من رقيق اللحن وامسح رعبها
ربما نامت على مهد الأسى	وبكت مستصرخات ربها
أيها الشاعر كم من زهرة	عوقبت لم تدر يوماً ذنبها

لقد لاذ الفنان بفنه ، واعتصم به ، واعتقد فيه ، وأنهى على ذكره التعبير عن تجربته ، ومع كل ذلك تنتهى القصيدة بحويلفه الغموض . وعجيب أن اليأس فى هذا المنظر الختامى ليس من الإطباق والقتامة كما كان عليه فى ذلك المنظر الرهيب الذى يؤديه المقطع التاسع والعشرون « يا حبيبى كل شىء بقضاء » . ويبدو أن باب الفن باب مريح ومفتوح أبدا أمام الفنان ، كما يبدو أنه المرجع الأخير الذى يعصمه من الانهيار الكامل . إنه فى اللحظات التى

يفيض فيها نبع الحب البشرى يبق ذلك النبع الإلهى فياضاً . وإذن فقد أستبدل الفن بالحب ، ويا له من استبدال تختلط فيه خصائص المستبدل بالمستبدل به .

إن قصيدة « الأطلال » ملحمة شعورية تتبع فيها الشاعر فيض مشاعره الخاصة ، ورصدها وهى تتكون داخل ذاته ، ثم وضعها بقوة خيالية تركيبية يمتلكها فى قوالب فنية خاصة . وهذه الملحمة تجسيد غنائى للمشاعر يستخدم اللغة استخداماً مجازياً واسعاً ، ويتبنى الرموز القريبة ، والمتوسطة التعقيد ، على يسمح له بتجميع قدر من الظلال والإيحاءات التى تساعده على توصيل ما يريد توصيله إلى القارىء ، وعلى توصيله دافقاً ثراً . ويصعب فى حالة هذا النوع من الشعر — الذى يشكل فنيا بالحالة التى يجدها الشاعر فى نفسه — البحث عما يسمونه « الوحدة العضوية » ، وذلك لأن وحدته الضرورية التى يترابط على أساسها كائنة فى الشعور ، والشعور يأخذ فى تركيبه شكل الموجات التى تتتابع متداخلة بحيث تدق علامات الترابط فيها إلى الحد الذى تبدو فيه وكأنها غير موجودة . ولكنها إذ يمزج بعضها فى بعض ، وتأخذ هذا الشكل الطبع ، تحقق قالباً ناميا من منطقه الخاص ، لعل أسس نموه أقوى بكثير من الأسس القاسية الجافة التى يبحث عنها فى القوالب الموضوعية .

وتجربة إبراهيم ناجى فى « الأطلال » هى تجربة الشاعر المحروم الذى عجز عن تحقيق هدفه فى الحب لأنه وضع لنفسه هدفاً مستحيلا ، فتطلع إلى توافق مطلق بين نفسين بشريتين تطلعا ألقى به فى دائرة الصراع ، وجعله يعود دائما إلى النقطة التى بدأ منها . ولو كان هدفه من حبه قريباً لهان الحال ، ولا نطفأت الجذوة بتحقيق الهدف ، أو بنسيانه ، أو حتى بالتعالى عليه . ولكن الهدف معقد إلى الحد الذى يصعب معه وضعه فى صيغة

وكل الشواهد توحى فى التجربة التى هى من هذا النوع بالإخفاق الذريع الحتمى .

ونوع التجربة هذا يمتد فى داخل النفس أكثر مما ينمو خارجها ، وهو يحيا بالتأمل والتفريع ، والتشقيق ، والنتيجة أنه لا يحقق من ذاته فى الخارج شيئاً يذكر ، أو بعبارة أخرى ، يصبح القدر الواقعى المحقق منه فى الخارج تافهاً جداً بالنسبة إلى حقيقته الداخلية ، فما يضطرب من صفاته على السطح لا يمثل فى حقيقته — كما يقولون — إلا ما تمثله قمة جبل الثلج الصغيرة الظاهره على سطح الماء من حقيقة الحجم الهائل الذى يرقد تحت السطح لهذا الجبل نفسه . ويترتب على هذا ، وينبع منه ، أن هذه التجربة الخاصة المنسوجة من التـــأملات والأفكار لا تحقق نجاحاً يذكر بمنطق النجاح العادى . وآية ذلك أننا إذا عقـــدنا مقارنة بين النغمات الحزينة المخففة فى هذا اللحن وبين النغمات البهيجة فيه فإن النتيجة تشير على نحو فادح إلى غلبة القتامة غلبة مطلقة (ما قضينا ساعة فى عرسه وقضينا العمر فى مأتمه) .

ولأننا أما تجربة « معقده » تهدف إلى تحقيق نتيجة « مستوية » فقد كان حتما أن تكون النتيجة « مأساوية » . وتتعاون مقاطع القصيده على نسج بناء درامى مأساوى شبيه بالسمفونية الموسيقية التى تشير مطالعها إلى الطابع العام للحن ، ثم تلعب نغماتها فى المجال لعباً حراً ، فيرفد اللحن الأساسى بعديد من النغمات الفرعية التى تتكاثف وتتساند داخل المجال العام — وليس من الضرورى أن تتسم كلها على نحو دقيق بسمة اللحن الأساسى — حتى إذا بلغت هذه النغمات مداها عادت فعانقت اللحن الأساسى مكونة معه توازنا وانسجاما يحدث الانطباع الكلى المطلوب .

ونغمات هذه القصيدة وألحانها هى مقاطعها . والتقسيم إلى مقاطع هو الذى أتاح للشاعر أن يتأمل عواطفه المحتدمة المضطربة المتناقضة على نحو حر ، كما أنه هو الذى أتاح له أن يعبر عن هذه العواطف بالصورة التى يجدها بها فى نفسه . وهذا الذى يجده فى نفسه كان مضطربا تارة ، وكان هادئاً تارة أخرى ، وكان مختلطا تارة ، وكان متسلسلا تارة أخرى . وكان هم الشاعر فى جميع الحالات اقتناص الحالة الشعورية وهى فى حالة نشاط ، ووضعها فى إطار فنى ، ولم يكن همه التأليف المنطقى بين جزئياتها بحيث يجعل منها كيانا مكوناً من بداية ، ووسط ، ونهاية ، أو من أسباب ومسببات ، أو من مقدمات ونتائج . وأخيراً فقد ساعد هذا التقسيم على استيفاء جوانب التجربة ، واستيفاء جزئياتها .

وقد أعطى ناجى لنفسه الحرية فى تنويع الإيقاع الشعرى ، كما أعطى لنفسه الحرية فى تنويع القافية ، ولكن حريته فى ذلك كانت نسبية . ومع هذا فقد ساعدة ذلك على التعبير عن تجربته فى إطار غير مثقل بالقيود الحادة ، ومن ناحية أخرى فقد خدم هذا التنويع المحدود فى إعطاء الحالات الشعورية سمة واقعية ، فقد سمعنا فى ألحان الشاعر المتنوعة صدى التنويع الكائن فى مشاعره ، وقد وضعت الموجات الشعورية الخافقة ، المتنوعة السرعة ، المتغيرة الذبذبات ، فى أطر ليست ثابتة تماماً .

إن إبراهيم ناجى ، وقد سلب القلب الحانى . وسلب الراحة بالمعنى العادى لم يسلب نعمة الاحتراق الممتع فى أتون الفن ، وذلك هو « التعويض » الأكبر و « التطهير » الأكبر . ويصح أن يقال إن هذه التجربة لم تكن عذاباً خالصا ، فقد تجلت متعة الشاعر الفنية بفنه مضيئة مكبرة . إن الوصل فى الحب لم يتحقق ، ولكن الذات الشاعرة قد حققت

نفسها فنيا على سبيل اليقين . لقد وجد إبراهيم ناجى لنفسه « بالأطلال »
مكان مناسبا فى مملكة الفن ، معوضا بذلك مافاته من نجاح بالمقياس العادى
فى مملكة العاشقين .

ونحن إذ ننتهى من قراءة القصيدة نحس أنها تأخذ طريقها الطويل العميق
إلى نفوسنا ، ونحس أننا إذ نترك الشاعر نتركه وهو يعانق شيئاً ثمينا قد
اهتدى إليه ، شيئا نعل له من صفات الاستمرار ، والتوهج ، والخلود ،
مالا تدانيه فيه صفات المحبوب البشرى الذى لم يجد الشاعر لديه شيئا .

قراءة لديوان

نافذه فى جدار الصمت

يواجه الشاعر المعاصر موقفاً صعباً نابعاً من أن أداته الأولى (وأخشى أن أقول الوحيدة) وهى اللغة ، قد استخدمها الشعراء قبله ، وقلبّوها على كثير من وجوهها ، واستخرجوا كثيراً من إمكانياتها ، واستغلوا طاقاتها إلى أبعد الحدود . وهو إذ يأتى الآن بعد كل هذا التاريخ الطويل يجد نفسه مطالبا باستخدام نفس الأداة بطريقة مميزة (وإلا سجل على نفسه عيب الاجترار) . وعليه إذا أراد أن يقدم شيئاً ذا قيمة أن يصارع هذه الأداة حتى يقتنصها وهى فى حالة حية تبدو عليها وكأنها جديدة . وهذا شىء صعب غاية الصعوبة ؛ ذلك لأن اللغة ، مهما قيل عن اتساعها ، وثرائها ، وتعدد وجوهها ، وعمق إيحاءاتها ، وسيلة محدودة ، تبدو وكأنها تفقد جدتها بمرور الزمن ، ومع توالى الاستعمال من قبل الموجات المتتابعة من الشعراء المقتدرين وإذن فعلى الشاعر — إذا أراد أن يحقق شيئاً — أن ينجز إنجازا مدهشا باكتشاف شىء خاص به داخل اللغة التى هى شىء مشترك بينه وبين غيره من أهل هذة اللغة . ويزيد موقفه صعوبة أنه — حتى بعد أن يحقق ذلك الإنجاز — مطالب بأن يحقق شيئاً آخر هو الاحتفاظ بخط دقيق يعصمه من أن يسرف فى رحلته داخل مكتشفه الخاص هذا فيفقد القدرة على التوصيل (وهى جوهر فنه) . ويعصمه من جانب آخر من أن يتخلى عن خصوصية مكتشفه فيفقد القدرة على تقديم ما يريد أن يقدم بطريقة لم يقدّم بها من قبل .

على أن هذا الموقف المتزايد الصعوبة الذى يواجهه الشاعر تقابلة ميزة

خاصة به تعادل هذا الموقف الصعب أو تكاد ، وتتجلى هذه الميزة فى أن الشاعر - وقد جاء بعد قرون طويلة من استعمال اللغة وتقليبها على وجوهها - أصبح يجد فى خدمته مجموعة من التقاليد الأسلوبية التى استقرت بالممارسة فأصبحت جسوراً صالحة للتفاهم بين الشاعر وجمهوره ، ولكن هذه الميزة تتطلب أيضاً من الشاعر - لكى يجعل منها ميزة - الاحتفاظ بخط دقيق آخر يعصمه من أن يستخدم هذه القيم المستقرة على نحو آلى رتيب (فيقع فى التكرار العقيم) ، ويعصمه فى الوقت ذاته من أن يستخدمها على نحو جديد كل الجدة يخرجها عن طبيعتها باعتبارها جسوراً تساعد على التفاهم بين الشاعر والمتلقى .

وإذن فموقف الشاعر المعاصر من هذه الناحية موقف فريد وصعب . ومع ذلك فليس هذا هو الموقف الصعب الوحيد الذى يواجهه هذا الشاعر ، فثمة القيم التى يريد أن يتعامل معها ، هناك الهموم الوطنية العامة التى لا يصح للشاعر أن يتفاداها لأنه لا يستطيع أن يتفاداها . وهى هموم كثيرة ومتشعبة ، تتراكم ، وتعمق ، وتطل برأسها فى جوانب الحياة المختلفة فى السياسة ، وفى الاجتماع ، وفى العلاقات الإنسانية اليومية . والشاعر على خطر من أن يغرق نفسه فى هذه الهموم على نحو صريح ومباشر وتلقائى فيصبح مهدداً بأن يتحول إلى « صحفى » أو « مصلح اجتماعى » ، أو « منظّر سياسى » ، أو أن يرتفع فوقها منفصلا عنها — وهى من صميم همومه — فيفقد انتباهه ، ويفقد الصفة المشروعة التى تجعلنا نحس بوجوب الإنصات له .

وهناك — إلى جانب ذلك كله — هموم النفس الخاصة ، التى تتشابك أشد التشابك مع الهموم العامة ، والتى هى مشروعة ، وطاحنة ، ودواعى

تجددها وتعمقها متاحة ومتزايدة . والشاعر — حتى فى هذه الناحية — يواجه خطــر الإستغراق فى الهموم الخاصة فلا يحولها إلى قيم عامة ، ويترتب على ذلك حدوث الانفصال الأكبر بينه وبين الناس ، أو يكتبها جملة فيتحول فى شعره إلى مجرد مسجل نشط للحوادث ، أو بَنّاء نشط للقوالب ، ولكنه لا يستطيع أبدا أن ينفث الحياة فى الذى يسجله أو الذى يبنيه .

وتُصوِّر هذه المجموعة الشعرية ، التى أقدمها للقراء ، صراع الشاعر مع الكلمة بغية اقتناص المجهول ، والقبض على المستحيل . وهذا الصراع مقرون بالوحشة الكائنة فى روح الشاعر التى يحاول أن يجعلها تتحسس طريقها إلى نفوسنا ، مستعينا بالوسائل الإيقاعية المتحررة من كل قيد ، لتستقر فى ثورة اهتمامنا شعورياً وذهنيا ، مبلورة صراع الفنان مع فنه ، وحنينه إلى السيطرة على النغم والكلمة ، وهما وسيلته وهدفه فى ذات الوقت . ونحن نلاحظ أن الشاعر غالباً ما يقر بهزيمته فى هذا الصراع ، ولكن هذه الهزيمة لا تعنى الإخفاق الفنى بمقدار ما تعنى الإحساس المتضاعف باكتراث الشاعر بفنه ، والإحســاس بطول طريق الفن ، وصعوبته ، وخصوبته . وأرجو من القارىء أن يتأمل معى جزئيات ودقائق قصيدة « الطريق إلى الكلمة » (١) ليرى معى كيف يتصارع الشاعر مع الفن ليسيطر عليه على نحو لم يقــع له — وربما لغيره — من قبل .

وسيلاحظ القارىء أن الشاعر ينتهى عند النقطة التى يبدأ منها ، مما يعنى أن الصراع متصل ، وأن خيبة الأمل التى ينتهى إليها الصراع هذه المرة

---

(١) القصيدة لحامد طاهر .

— وخيبة الأمل هـذه نظرة أساسية لأصحاب القصائد الثلاثة (١) فى جوانب الحياة كما سيتضح — ليست إشارة إلى اليأس بمقدار ما هى إشارة الى توافر الحافز لبداية صراع جديد :

(الطريق الى الكلمة)

سبعة أعوام

وأنا أمشى فى الطرقات الليلية .

أتجنب وقع الأقدام

تصفعنى الريح الشتريه .

أتعثر فوق الدربِ

يا ساحرة العينين بحسبى

أنى ودعت الأهلَ ،

خلصت اليك بحبىَّ .

قدمت هدايا قلبى

هانت فى عينىَّ الدنيا من أجلك

وأظل على أمل اللقيا أمشى

يا روعتها لو تصبح يوما بين يدىَّ !

طيِّعة أدعوها فتجيب

عبثاً أبحث فى جوف الظلمة عنكِ

عيناى على كل الأبعاد خيوط رجاءْ

صدرى يلهث

---

(١) محمد حماسة ، وأحمد درويش ، وحامد طاهر .

تعلو بين حناياه الأصداءْ
قلبي يهوى فى قاع ممتدّ
أخلفت الموعدْ !

* * *

وأعودُ برأسى طأطأةُ المهزوم
أعـودُ
وفى جسدى رعشات الحمّى
أصوات شوهاء بلا معنى
أنغامٌ تتشابك فى غير نظامٍ !

* * *

ويجىء اليوم التالى
فإذا قلبى فى الطرقات الليليّةْ
يتجنب وقع الأقدامِ

ويتصارع الشعراء الثلاثة أيضاً مع الهموم الخاصة ، ولكنهم — باستثناء قصائد قليلة (١) — يحاولون محاولة جادة جعل هذه الهموم الخاصة فنا يخرجها عن خصوصيتها ، التى ليست لهـا أهمية عامة ، ويحولها إلى قيمة عامة تجد طريقها إلى دائرة اهتمام الآخرين . وهم أيضا يتصارعون مع الهموم العامة ، ويحاولون محاولة جادة جعل هذه الهموم العامة شيئا

---

(١) مثل قصيدة « تحيتى إليهما » لحامد طاهر ، وقصيدتى « أخاف من عينيك » و « أنين الذكريات » لمحمد حماسه ، وقصيدتى « عيناك » و « ورقه » لأحمد درويش .

خاصاً يتغلغل إلى عالم كل أحد ، ويجد طريقه إلى دائرة اهتمامه الخاص . وهم فى كل ذلك — وبالإضافة إلى الصراع الذى صورته قصيدة « الطريق الى الكلمة » — يتصارعون مع أداتهم الكبرى (اللغة) بصورها ، وإيقاعها ، ورموزها ، وما تشتمل عليه من إمكانيات إيحائية ودرامية ، ويحاولون محاولة جادة توظيف هذه الأداة الفعالة لبناء « معادل » فنى تلتقى فيه الهموم الخاصة بالهموم العامة ، فى بؤرة رؤية واحدة ، لا تشكل اللغة وعاءها الخارجى ، وإنما تتوحد معهما ، فتصبح هى هى ، ويصبح البناء الشعرى هو الهم الخاص ، وهو الهم العام ، وهو النسيج اللغوى ، وهو الإيقاع ، وهو التصوير ، وهو الرمز ، وهو معطيات الحس ، وهو معطيات الشعور . . . كل ذلك يمتزج فى كيان واحد متساوق ، ينعكس بعضه فى بعض ، ويفيض بعضه فى بعض ؛ فيضان التشرب ، والتحلل ، والذوبان ، بحيث لا يبق أمام القارىء البصير فى نهاية المطاف سوى الصورة الفنية المعبرة ، قائمة بنفسها ، ومؤثرة بنفسها .

وصحيح أن المنطلق الأساسى منطلق فردى فى شعر هذه المجموعة — وفى كل شعر — ولكن المنطلق الفردى اذا لم يتمخض عن خلق فنى ، يكتسى خصائص موضوعية ، ويفجر عواطف وأفكارا وأحاسيس لها صفة عامة ، فإنه يخفق اخفاقا كاملا فى تحقيق الذات تحقيقا فنيا . وذلك هو الذى يجعل من جوهر الفن جوهراً فريداً ، إن مادته الأولية مادة ذاتية ، ولكن هذه المادة الأولية تتحول فيه تحولا يفقدها طبيعتها الذاتية وتأخذ شكلا جديداً يلتحق بالعالم الموضوعى الذى يشكله الفنان ، مستخدما عناصر التشكيل اللغوية بكل ما فيها من إمكانيات .

وقد تعطى القراءة الأولى لهذه المجموعة انطباعاً يظلها ، ذلك لأنها تحتوى على عدد غير قليل من القصائد التى تتناول العلاقة بين الجنسين فى أشكالها الغزلية المعهودة . وليس أمام القارىء الفاحص من سبيل فى هذه الحالة إلا أن يمتحن هذه القصائد الغزليـــة فى صبر ، وسيرى أن السمة « الغزلية » العادية لا تكون فى أحيان كثيرة(١) سوى السطح الخارجى الذى يلهو عليه الشاعر لهواً حراً ليكشف فى العمق عن أمور تتصل بالكشف عن الصراع بين ما يدور فى نفس الشاعر من ناحية وبين أدوات الشاعر الفنية من ناحية أخرى ، وذلك بغية الوصول إلى الصيغة المناسبة التى يتفاعل فيها هذان العنصران ليكونا شيئا متوازناً ، منسجما ، طبيعيا هو العمل الفنى . وهذا الصراع يأخذ مظاهر شتى ، بعضها بسيط ، وبعضها معقد . ونحن نلمح منذ البداية حدة غير عادية فى تناول هذه الأمور العادية ، ومن مظاهر هذه الحدة ذلك الكبرياء الذى يعبَّر عنه على نحو تقريرى ، ولكنه يحتوى على نتائج مدمرة :

---

(١) حقاً إن الموقف الغزلى التقليدى يطغى على الشاعرفى حالات قليلة أشرت إلى نماذج منها فى الهامش السابق . وفى هذه الحالات يسود الجو الرومانسى الساذج الذى يتحول فى بعض الأحيان إلى سرف عاطفى، وفروسية مجوفة ، تنتج الرتابة ، وتكرارالأمور المعادة ، وتحول بين الشاعر وبين القدرة على النفاذ إلى جوهر التجويد الفنى الذى هو نمو وتطور حى بين العناصر اللغوية والشعورية الفعالة . ومن السهل أن يتتبع الإنسان هذه الأمور السلبية . والكشف عنها لا يحتاج إلى مجهود ، فهى فى الحقيقة تكشف عن نفسها . ولكننى أعتقد أن الجانب الذى ينبغى أن يستحوذ على اهتمام القارىء الناقد هو الجانب الإيجابى ، وهو يتمثل فى تلك القصائد التى تحقق قدراً من الجودة يكشف عن نفسه منذ القراءة الأولى . على هذا الجانب ينبغى أن يركز ، وذلك بغية الكشف عن القيم الفنية التى تلقى الضوء على أسلوب الأداء فى القصائد ، وتكون دليل القارىء لتذوق هذه القصائد ومثيلاتها . مثل هذا المنهج — فى نظرى — أكثر فائدة من توزيع الأحكام بالجودة والرداءة ، ومن التصنيف الذى لا يساعد القارىء كثيراً .

إننى حطمت ما خلقتْ يـد قلبى وليكن تلفُ
لا نظنى بى معـــاودة إننى بالكبر متّصِفُ(١)

ومنها الإحساس الحاد بالصلة الحيـــة الكائنة بين عواطف النفس والقالب الفنى الذى تتشكل فيه ، وعلى هذا المستوى يفكر الشاعر فى هذين العنصرين :

لا تقولى ذاك الشعر كلامٌ كل ما فيه رنين النغماتْ
إنه روحى وقلبى ودمى مست النار فصارت كلمات(٢)

وقد تصل هذه الحدة مرحلة يرى الشاعر فيها لعبة الحب الخطرة فرصة يمتحن فيها قدرته على الاقتحام والمغامرة ، فهو يستشرف الآفاق الصعبة عن قصد ، وتجربة الحب ليست للمتعة المترفة ، وإنما هى لمتعة من نوع آخر تنصهر فيها النفس بالألم ، والتحدى ، ومواجهة المخاطر القاسية :

أنا لا أبحث عن شط به ترتاح سُفنى
إنما أبحث عن بحر عتى الموج مضنى

* * *

أنا أهوى رهبة الغابات لا سحر الزهورْ
أن أصفّى من لظا النار ابتسامات ونور(٣)

بل إن الموقف ليتطور تطوراً غريبا فى بعض الأحيان فتصبح المتعة

---

(١) من قصيدة « الوداع الأخير » لمحمد حماسه .
(٢) من قصيدة « أولى كلمات الحب » لحامد طاهر .
(٣) من قصيدة « جنيه البحر » لأحمد درويش .

فى الحرمان ، لأن الحرمان هو مظهر التحدى . وهذه الناحية لها قيمتها من حيث إنها مظهر التعمق للموقف العادى . والوصول به إلى الحد الذى يرى فيه طرفه المقابل ، ذلك الطرف الذى يقف به على حافة نقيضه :

بحقِّ هواكِ لا تعطينيَ الشيء الذى أنشُدْ
وكونى دائماً أبعدْ
من الكف التى تمتد(١)

أما المظاهر الأكثر تعقيداً فهى التى تأخذ فيها تجربة « الحب » قالبا أكثر موضوعية ، وذلك حين تستخدم الرموز للتعبير عما يريده الشاعر . وما يريده الشاعر — حتى فى هذه الحالات — قريب واضح ، ولكن هذا الوضوح لا يعنى بالقطع السطحية فى امتحان الشاعر مشاعره ، كما أنه لا يعنى عدم قدرته على تشكيل هذه المشاعر تشكيلا مناسبا . بل إنه قد يعنى عكس ذلك ، وهو أن الشاعر كان قادراً على استغــلال الموقفين الشعورى والرمزى ، وأدائهما على هذا النحو الواضح المتوازن .

إن موت الحب فى قصيدة « الذى لن يعود »(٢) جاء نتيجة لغياب الحيطة اللازمة فى المحافظة عليه باعتباره سراً عزيزاً . وهذه القيمة الشعورية المعنوية البسيطة تأخذ صورة رمزية قريبة المنال هى صورة قصة يوسف . ولكن المسألة تُفصل تفصيلا بحيث يرمز كل عنصر من عناصر هذه القصة إلى عنصر مقابل فى التجربة العاطفية . ولئن كان اغتيال يوسف كذبا من جانب إخوته فى القصة فإن اغتيال الحب (الذى هو المعادل العاطفى له)

---

(١) من قصيدة » النار المقدسه « لحامد طاهر .

(٢) لمحمد حماسه .

كان فى القصيدة حقيقة واقعة . والشاعر يجمع جوانب الموقف فى الجزء الثانى والأخير من القصـــيدة ، ويؤديه أداء بسيطاً يلقى الضوء على تلك الجوانب :

يوسف المحبوب لم يلعب ولم يرتعْ كما كان يريدْ
كم تمنى قلب يعقـــوب المدمى لو يعود
قلب يعقوب أملَّته الأمانى والوعود
عينه ابيضت من الحزن ولكن لن يعود
إنه يذكر حلْما
قد رآه طفله المحبوب يوماً
يومها أوصاه « لا تقصص لغيرى رؤيتكْ
فيكيدوا لك كيداً
يوسف المسكين مات
حين ذاع السر مات
لا تظنى أنه بعد سنين سيعودْ
حاملا فى كفه البيضاء خصب السنبلاتْ
انفضى عن قلبك الغافى تراب الغفلات
يوسف المسكين مات !

وتبقى الرموز واضحة فى قصيدة « شهر يار فى الليلة الألف »(١) ولكن التشكيل الشعرى يُدخل على الأسطورة عمقاً هو من هموم الإنسان المعاصر.

(١) لأحمد درويش .

إن نافذة رهيبة من الخوف الغامض تنفتح فى نفس « شهر يار » العصرى فتنغص عليه كل شىء .

لكننى يا شهر يار
لكننى أخـــافْ
أخاف أن أبصر فى منعَطف الطريق
نهاية المطـــاف

وإن كان الخوف هو العدو الأول لإنسان العصر فإن الشك هو صنو ذلك الخوف فى نفسه . والشك فى القصيدة « هو العبد الأسود » الذى هو ليس بعيداً عن جو الأسطورة . وهذا الرمز يحتل مجال رؤية الشاعر فلا يكاد يبصر سواه ، وهو يلقى بظله الأسود على كل شىء :

العبد يحتـــل منافذ الأفقْ
العبد يمتطى هياكل الفلكْ
الشفة الغليظــة المشققةْ
داست قـــداسة الملكْ

إن الخوف والشك يمتزجان حتى ليصعب التمييز بينهما فى مجرى الشعور، وفى تشكيل القصيدة . إنهما قيمتان متداخلتان أشد التداخل . وتداخلهما على هذا النحو هو الذى يجعل من الحديث عن كل عنصر منهما ثم العودة إلى الحديث عنه من جديد أمراً مفهوما . وهذا المزيج من الخوف والشك هو ذروة أزمة إنسان العصر الحديث ، ينظر من خلاله إلى عاطفته فيطيل النظر ، ولا يبدو أنه فى النهاية قد استقر على قرار . وعلى الرغم من أن « شهر يار العصرى » ليس دموياً فإن مخايل الشك والخوف فى نفسه قد

أصبحت أكثر عمقا ، لأنها — كما قلت — هى نافذته الوحيدة التى يطل منها ليتأمل ويفكر ، فيطيل التأمل والتفكير :

يا شهرزادْ
تكلمى . . تكلمى
فالصمت يروى عودة الظمآن من دمى
ما عاد شهريار
يستل كالأمس خناجر الغيرة والعتاب
لكى يسيل الدم كالأنهار

إن الشاعر حين يصور ذلك الموقف المعقد لا يتحدث عن الحب حديث الغزل العادى ، وإنما هو بالأحرى يفتح عينيه فى نظرة ثاقبة على جوهر الصراع بين الهدف الحيوى للإنسان وما يقف دونه من محاذير . ونتيجة ذلك أن الروح الشاعرة يعتريها قلق يصل بها إلى حد الفزع . ولكن المهم هو أن الفزع لا يسلب الروح الشاعرة إرادتها ، ولا يحول بينها وبين استخدام هذه الإرادة . إن الشاعر يرتعد من الخوف ويحن إلى الاقتحام فى الوقت نفسه .

وإذن فإنه قد يصح القول بأن هذه القصائد هى المظهر الفنى للحنين الأزلى الكائن فى نفس الإنسان إلى التغلب على وحشة الروح عن طريق محاولة إقامة جسر اتصال بينها وبين أرواح الآخرين . ومع أن الصعاب جمة فى سبيل تحقيق ذلك فإننا نرى استمرار المحاولة .

إن موقف الاكتراث الذى رأيناه فى قصائد « الحب » يظهر مكبرا ومكثَّفا فى جانب آخر من قصائد هذه المجموعة ، وهو الجانب الذى يخلص

فيه الشاعر من فحص هموم النفس ، ويحاول أن يفحص هموم الآخرين (هذا مع التسليم بالطبع بأن هموم النفس وهموم الآخرين وجهان لعملة واحدة) . فى هذا الجانب يشيع إحساس عميق بخيبة الأمل الناشئة عن التجربة الكاشفة التى توافرت للشاعر المعاصر فوضعته فى مركز ذهنى وشعورى يمكنه من أن يكون على وعى دائم بالموقف المهزوم الذى يجد الإنسان فيه نفسه ، وهذا الإحساس بخيبة الأمل يُقلَّب على كل وجوهه ، وما يزال الشاعر به حتى يخلصه من كثير من الظلال الصارخة التى تحيط به ، ويحوله إلى تيار ثابت تختلط فيه أحياناً السخرية بالغضب ، والملهاة بالمأساة ، وإذا انتهت الحال إلى هذا وجدنا أن الذاتية تختفى بالتدريج لتحل محلها صور قائمة على الاختيار الموضوعى ، وهذا يساعده بدوره على تجاوز القالب الفنى « الغنائى » إلى نوع من « التشكيل الدرامى » .

فى قصيدة « السابعة دائماً »(١) يكثّف الإحساس تكثيفاً شديداً يجعل البساطة تتحسس طريقها فى حرص حتى تصل إلى طبقة عميقة تختلط فيها القشرة اللاهية بالعمق الجاد . ولا نكاد ننتهى من الافتتاحية حتى تضعنا القصيدة فى حالة « تراجيدية — كوميدية » تنشأ بصفة خاصة عن تلك الذروة المفاجئة (anticlimax) التى تكون نهاية المقطع الافتتاحى :

يدق « المنبّه » فى السابعَهْ
فافتح عينى من حلم ليل ثقيلْ
وأسحبُ من تحت بابى الجريدهْ
فتمسحها نظرة خاطفهْ

---

(١) لحامد طاهر .

يحدثنى الحظ عن صفقة رابحهْ
وأنى أوفَّق فى جانب العاطفهْ
ولكنى أحمد اللهَ
حين أشد قميصى فألقاهُ . .
لم تتسخْ بعدُ . . ياقتُه الناصعهْ !

ويتطور الموقف فى المقطع الثانى على نحو غريب يجعل من ذلك الإنسان العادى بطلا ، ولكن على طريقة « البطولة الساخرة » (mock—heroic) التى تجعل من المركبة العامة ميـــدان المعركة التى سيخوضها ، كما تجعل الانتصارات التى يحرزها مجرد مقعد يتركه طواعيه ، فى النهاية ، من أجل ابتسامة ! . والواقع أن المقطع الثانى هذا تطوير للمقطع الافتتاحى على نحو يبلغ بالموقف كله درجة عالية من التوتر ، ذلك التوتر الذى تغذيه المواقف الفرعية المتقابلة « حشر النفس » طواعيه ، ثم مدافعة رائحة الآخرين » ، و « التفكير » ثم « الفعل » فى « أفكر كيف . . . أهب بكل اندفاعى » ، ثم « الأنفاس المجهدة » فى مقابل « هادئة وادعة » ، وفى شقاء البشر الذى تقابله راحة الجماد فى « تستريح الكتب » . وحين يتطور الموقف على هذا النحو يصبح الشخص العادى عملاقاً أمام أعيننا ، فيه من الغرابة ما فى كثير من الشخصيات المعروفة فى الأدب ، التى تدخل معارك وهمية ، وتجعل من نفسها مركزاً للحياة (حيث لا مركز فى الحقيقة ولا حياة) :

أجىء المحطةَ
أحشر نفسىَ بين الزحامِ
أدفع رائحة الواقفينَ
أفكرُ كيف تسير بنا المركبهْ ! ؟

وحين تلوح أهب بكل أندفاعىَ منتزعاً مقعداً
وبينا أعالجُ أنفاسى المجهده
أشاهد جارتىَ الجامعيـةَ تصعدُ
هادئة وادعه
على صدرها تستريح الكتب
وفى شعرها وردة يانعه
أسارعُ أمنحها مقعدى
لتمنحنى بسمة رائعه

على أن المعركة لم تنته بعـــد ، فمازال الموقف يمضى صاعداً إلى لمحات أخرى من النقد الاجتماعى ، ومن التحليل الشعورى . وتبلغ المأساة — اللاهية ذروتها فى تصوير الانفصام العميق بين هموم الذات التى تنسحق تحت خيبة الأمل (وفى هذه المنطقة يتركز ثقل الحياة كله) وبين طاقات الحواس السطحية التى تعطى بطريقة آلية « للمصلحة » :

وفى « المصلحه »
أعيش بكفى وعينى بين الدفاتر
ليس لهم غير هذا لدى !
مئات المطارق فى الصدر تهوى على كل حلم جميل
ويخنقنى أن دَيْنى ثقيل
خطاب أبى عن ضرورة إرسال بعض النقود
حذائى الجديد يُؤجَّل للمرة الرابعه

وإذ نتصور أن الدائرة قد أوشكت على الاكتمال على نحو أشد ما تكون قتامة يفلت الموقف كله إلى ناحية مضادة تتغلب فيها الروح الساخرة على كل شيء عداها ، وينفتح ثقب فى جدار اليأس ، مؤكد المعنى الغريب فى ذلك المزيج « المأساوى — الملهاوى » الذى نسميه الحياة :

أحبك ياقاهرهْ
أحب شوارعك الواسعهْ
أحب ميادينك الفاخرهْ
مقاهيك . . نسوتَك الفاتنات ،
يُضيِّقن خطواتهن ، ويفهق منهن أغلى العطورْ
أحبك لكن رأسى يدورْ !

ورغم ذلك الانفراج المؤقت نحس أن دائرة اليأس لابد مغلقة ، وأن ما بدا على أنه نافذة للخلاص ليس فى الحقيقة سوى رقصة الطائر المذبوح ، ونعلم أنه الدائرة فولاذية ، ومفرغة ، ورتيبة ، وأن الجدار لابد أن يقف مصمتا فى النهاية . ونحس أن المواقف المترابطة بشدة قد آذنت بنتيجة إيجابية فى الفن ، فى نفس الوقت الذى تؤذن فيه بنتيجة سلبية خائبة فى الشعور ، وهكذا فإن الموضوع الذى بدا أولا على أنه موضوع تافه مقدَّم فى لغة أقرب إلى الثرثرة العادية ، قد تحول إلى شىء جد خطير ، هو تسليط الضوء بشدة عل حركة الإنسان اليومية فى دائرة مصمتة مفرغة هى الحياة نفسها :

مع الليل
تأوى خطاى إلى الحجرة القابعهْ

عشائىَ خبز وجُبن
وبعضُ الفواكه . . آكلها قارئاً فى كتاب عن الحبِّ
أو عن مغامرة ضائعه
يغالبنى النومُ
تضبط كفى المنبهَ . . للساعة السابعة

وهكذا تسعى المشاعر الذاتية فى قصائد هذه المجموعة سعياً دائباً إلى أن تأخذ قالبها الموضوعى المناسب . والحق أن هؤلاء الشعراء الثلاثة يبحثون باستمرار عن مواقف إنسانية يضمنونها إحساسهم بمعنى الشقاء الإنسانى .

وهذه المواقف لا تصور على نحو مباشر ، بل تتطور فى قصائدهم على نحو محكم ، قائم بنفسه ، قادر على التأثير ، لا من حيث هو شعور مفرد أو صور شعرية مفردة ، وإنما من حيث هو عمل تركيبى جمالى ، تتفاعل عناصره الأساسية والفرعية فى تحديد معنى النمو والتطور والتكامل فيه . وهذا كله تتحدد فعاليته داخل العمل بمدى التركيز ، والتنوع ، والتنغيم . . إلخ حتى إذا بلغ العمل الفنى مداه المراد له أحسسنا بالفارق البعيد بين هذه المشاعر فى صورتها الذاتية الأولية (وأخشى أن أقول البدائية الفجة) ، وبين صورتها وقد استوت فنا له سماته الخاصة ، وحياته الخاصة ، التى تجعله يؤثر تأثيره الكامل على نحو قد يتجاوز مداه ، حتى يفوق ما أراده الشاعر له . إننا نجد أنفسنا نتأمل الموقف الإنسانى فى شكله الفنى وقد تخلصنا من سيطرة الشاعر ووصايته علينا ، ونجد أن التركيب الشعرى قد استغرقنا ، مفجراً كل ما يمكن من الأحاسيس المخزونة لدينا ، مما يتصل بهذا الموقف ، ومما يتصل بالمواقف التى تتشابه معه ، بل والتى تتضاد معه .

فى مثل هذا الأسلوب « الدرامى » تعرض المجموعة مزيدا من تصوير خيبة الأمل والإحباط اللذين يحس بهما الشاعر المعاصر ، فقصيدة « قالوا مات »، (١) تخلع الإحساس الخاص على موقف خارجى وهى إذ تبدأ لاهثة ، لا تجد « معادلا » للدوامة التى تهدف إلى تصويرها — والتى ليست شيئاً سوى الحياة نفسها — إلا حركة الآلة السريعة الصماء العنيفة بكل ما يتجمع حول تلك الآلة من مشاعر الانسحاق الغشوم . ولكن العنصر الإنسانى لا يلبث أن يلتحم بالعنصر الآلى ، وذلك قبل أن يتقدم المنظر الافتتاحى كثيراً . ومع هذا الالتحام تتضح لنا بالتدريج أبعاد المأساة ، تلك المأساة التى يُشكل الإنسان دائماً محورها وقطب دائرتها ، إذ ذاك تنفتح نفوسنا على جوهر المأساة وأصلها ، بحيث تملأ علينا مجال الرؤية كله ، وبحيث تبرز لأعيننا « الحيَّات » المخيفة التى لا تنفك حربا على الإنسان ، والتى من أبرزها الخوف والقلق وما يشيعانه من جو خانق متوتر . كل ذلك يؤدَّى بنفس السرعة والعنف عن طريق حشد مجموعة كبيرة من الصور المركزة ، ومن المعجم الحافل بمعنى التوتر ، والاختناق ، والقلق . وينتهى المنظر الافتتاحى من القصيدة بعد أن يصل إلى مدى ينفرج فيه التوتر قليلا ، ولكن ليقف على حافة توتر جديد :

العجلات تدور تدورْ
ودخان أسود ما ينفك يثور
الأوجه عَرْقَى والأيدى ممدودات للتنور

---

(١) لمحمد حماسة .

« اللقمة حمق والعيش صراعْ »
كلمات فى الصدر تمور
أحرفها فى الوجه تلوت بتجاعيدْ
وأخاديد
يرقد فيها العمر الذاوى نَـهْبَ الخوفْ
نهب القدَر الرابض فى العجلات ومعه السيف
آه آه لو يسهو !!
القدر الرابض فى العجلات كثيراً ما يلهو
والعجلات تدور تدور
والموّال النابض بالأحزان على الشفتيْنْ
تتمطى كلمات فيه تنادى الليل تنادى العين
تتلوى فيه الذكرى آه آهْ
يالله !

وعند هذا الحد — وبنفس المستوى من السرعة فى الايقاع — يرتد اللحن « منولوجا داخليا ». ومعنى هذا أن القيمة الشعورية المعبر عنها فى قالب موضوعى ، تبرز نفسها مرة واضحة ، صريحة ، جهيرة كضجيج الآلة ، ومرة أخرى تأخذ امتدادها دون ضجيج كعمل الآلة المكتوم الذى ينبىء عن فعالية أجزائها ، ولكن فى حركة داخلية عميقة لا يكادُ يسمع لها صوت . ويبدأ « المنولوج الداخلى » على نحو لا يكاد يُحَسُّ ، وهو يتطور ليلقى الضوء باهرا على عناصر فى الموقف تتعلق

بالماضى ، وذلك بهدف إضاءة الحاضر . ولأن الماضى والحاضر يشكلان قيمة واحدة حاضرة فى الذهن فإن معطياتهما تتداخل فى هذا القسم من القصيدة ، بحيث لا نحس بتوقف ما فى امتداد الموقف بأسلوب « الارتداد » (Flash—back) . وإذ ينتهى هذا المنولوج الداخلى ينتهى أيضاً على نحو لا يكاد يحس ، وذلك حين يسلم إلى صحوة مفاجئة ، وإن كانت ملتحمة به أشد الالتحام :

من أعـــوام
جاءته البشرى بغلام
دارت مثل العجلات الأيام
يوم حـــلو يوم مُر
يوم خصب يوم محـــل
صار البيت خلية نحل
البيت . . البيت . . البيت !
سَمّ الأولاد طعام الزيت
« لعن الله الأزمات »
(وهنا ينتهى المنولوج الداخلى دون أن ينتهى المقطع)
دار الرأس مع العجلات
وانتفض — على فزع — صوت
« احـــذر . .
احـــذر ! »
واحترقت صرخات
يا الله !

وليس المقطع الختامى فى القصيدة مجرد تجميع لخيوط الموقف ، أو إلقاء نظرة أخيرة على ميدان الصراع الدامى ، بل إنه يحتشد لخدمة غرض أبعد من ذلك ، وهو إعطاء الإحساس بالدائرة المغلقة ، نفس الدائر التى أغلقتها بعناية قصيدةُ « السابعة دائما » . وإعطاء الإحساس بأن الدائرة مغلقة هو هدف التشكيل الشعرى كله فى القصيدة . ومن الملاحظ أن «دورة العجلات» (وهى العنصر المعادل لدورة الحياة كلها) لا تتوقف . ولكن هذا لا يعنى انفراجا متفائلا بأى شكل من الأشكال ، وذلك لأننا نحس أن هذا الدوران مهما استمر فإنه سينتهى إلى دورة مغلقة كالدورة السابقة ، وهو يحطم فى دورانه كل أمل ، ويحبط كل مسعى ، وكل الشواهد توحى بأن الدورات الآتية ستجرى على نفس المنوال :

ماتت فى الموّال النغمهْ
دُفنت فى الشفتين الكلمة
واجتمعــــوا
خرست ألسنهم . دمعوا
رجعوا والحسرات . .
تقطر من أوجههم عرقا . .
« قالوا مات ! »
والأيدى امتدت للتنورْ !
والعجلات تدور . . تدور
واللقمة حقٌ والعيش صراعْ
كلمات فى الصدر تمـور ! !

إن الشقاء الإنسانى أنواع ، وخيبة الأمل ، النابعة منه والمرتدة إليه كذلك ، أنواع . ولكن هذه الأنواع تعود كلها ـ فيما تصوره هذه المجموعة الشعرية — إلى مصدر واحد كبير هو « الشاعر فى مواجهة الحياة » فالشاعر هنا يلتقط بعض مواقف الحياة ، ولكنه لا يقصدها لذاتها ، وإنما يستخدمها للكشف عن الهوة السحيقة التى يتردى فيها الإنسان ، والتى يرى الشاعر من صميم رسالته أن يسلط الضوء عليها . وليس من الضرورى فى هذه الحالة أن تستوفَى المواقف على نحو يرتب النتائج على المقدمات ، بل إن الحال فى الشعر قد يحتم تقديم مجرد إشارات كاشفة من عناصر الموقف تكفى للإلمام به باعتباره رمزاً لشىء وراءه ، لا باعتباره شيئاً مقصوداً لذاته .

إن قصيدة « زيارة سجين » (١) مثلا تهدف إلى تقطير « معنى الشقاء الإنسانى » وإعطاء الإحساس بالأبعاد المرة لهذا الشقاء متخذة من سبر أغوار النفس البشرية سبيلا إلى الاحاطة — أو محاولة الاحاطة — بهذه الأبعاد . وليس محتوى هذه القصيدة هو المهم — وإلا لكانت تكرارا وإعادة لعشرات القصائد قبلها — ولكن تركيبها فى الحقيقة هو المهم . وحين أقول تركيبها لا أقصد إطارها الخارجى ، وإنما أقصد أسلوب الأداء فيها ، ذلك الأسلوب الذى يشتمل بداهة على المضمون المعبر عنه فيما يشتمل .

وفى هذه القصيدة نسمع أصواتا شتى ، بعضها متواز ، وبعضها متقاطع ، ولكنها كلها تعمل متعاونة على تركيز الإحساس بالموقف الذى تصوره . والتركيز على الجزئيات الدقيقة فى الموقف هو أبرز ما يميز افتتاحيتها . فلا شىء يجسم الإحساس بالهزيمة والخوف والتردد وتوقع

---

(١) لأحمد درويش .

الإخفاق كتلك الصورة التى تقدّم لنا فى بطء الصوت المقهور وهو « يزحف » على جدران السجن . إنه أول صوت نسمعه ، ومع ذلك فهو كفيل بأن يضعنا شعوريا على عتبة الموقف كله ويجعلنا مهيئين للتلقى . إن الضعف البشرى فى أشد حالاته هو ما يوحى به ذلك الصوت الذى يتسلق جدران السجن فيصل إلى آذاننا كالفحيح المضبوح ، وبذلك تحمل الافتتاحية فى طياتها - وبخاصة فى اللحن الأخير منها — ما يكفى من عناصر التدمير والإخفاق ، وانظر كيف يرتد الصوت المتسلق على الجدران منهزما خائرا :

« سيدْ صديقْ »
اسم من خارج أسوار السجن العالية يرن
يتسلق جدران السجن الملساءِ . .
يحاول أن يصعد للشرفاتْ
ثم يَهُون !
يرتد جريح الأحرف . . دامى الكلماتِ
يموت بدون كفنْ

إن الضوء لا يسلط على « سيد صديق » (وهو كائن داخل الجدران) وإنما يسلط على الصوت الآخر (وهو كائن خارج الجدران ولكنه من إحباطه وانسحاقه فى سجن أى سجن) . إن « سيد صديق » مجرد اسم ، وهو يبدأ كذلك ، وينتهى كذلك (على تنوع فى الدرجة الشعورية التى يحملها فى كل مرة من المرات الثلاث التى يتردد فيها فى القصيدة) ، ولكن المخلوق الذى يعطَى الاهتمام كله هو ذلك الذى ضُنَّ عليه حتى بمجرد الإسم ، وإذن فثقل المأساة يركّز كله على ما يبدو خارج الجدران ، وكأن المشكلات الفادحة لا تنمو وتتعقد إلا هناك . إن اهتمامنا يراد له أن يرتد

بشدة إلى ذلك المخلوق الذى يتراوح إدراكنا له بين إدراكنا « للكائن الحى » وإدراكنا « للشبح » . والشاعر يتتبعه مستخدما دائماً نفس الإشارة التى ترشدنا إليه : « سيد صديق » ، وهى قيمـــة رمزية للصوت البشرى المتوحد الذى يحاول فى رعب أن يعلـــن عن هوية ما ، أو أن يبلّــغ احتجاجاً ما . قل إن هذا الصوت هو رمز الاحتجاج الإنســـانى ضد الشقاء والأنسحاق ، أو قل إنه محاولة يائسة تقوم بها الروح الإنسانية المستوحشة لإقامة جسر بينها وبين روح إنسانية أخرى :

(سيد صديق)

الأمل يراود شفة ذابلة الأوراقْ

صفراء أرتعشت فيها الكلمهْ

أن تسمعها

فتطير الأحرف . . تسبقها عين الأشواقْ

تبحث عن كوة حائط

عل عيوناً ترقد فيها

تنتشل فراشات الكلمات الحائرة بدون هدى

تمسح دمع مآقيها

وتبل صدى الأذن المملوءة أصداء حيرى

وعند هذه المرحلة يدخل الى التشكيل الفنى عنصر جديد ، وهو عنصر يدعم الخط الأساسى للصراع ، ويقويه بحيث يدفعه خطوة فى طريقه المرسوم . ويتألف هذا العنصر الجديد — على قصره — مـــن ثلاثة أصوات، أولها رَجْع قوى الصدى للصوت الأصـــلى ، وثانيهـا وصف

إخبارى محايد ، وثالثها صوت جديد يدخل إلى مجرى الحدث لأول مرة . وهذا الصوت الجديد يضيف بعداً يعمق به الموقف ويتقرر ، إذ يكشف عن عمق السخرية الكائنة فى العلاقات الإنسانية والمتضاربة الأهداف :

« سيد صديق »
ويحرك وقعُ الكلمات حذاءَ الشرطى الحارس
ـــ من يقتحم الحرمة ويحطم قانون الأمن
يا سيدتى !
للقاء المسجونين زمنْ
ونداؤك يلفت ألف أذنْ

ويأتى اللحن الأخير فى القصيدة طويلا ممتداً تتصارع فيه إرادتان ، وبينما نتوهم للحظة أن النقد الاجتماعى سيتعلق بالشىء العادى الذى يحدث دائماً فى مثل هـذا الموقف ، وبينما يمدنا المقطع نفسه ببعض الإشارات الخاطفة التى قد تساعد على مثل هذا التوهم ـــ مثل حديث العظمة التى يُلهى بها الشرطى ـــ إذا بالحديث يتحول تحولا خطيراً فيطوق آفاقاً مختلفة أشد الاختلاف ، ويكشف عن أبعاد جديدة من امتهان الضعف الإنسانى إلى أبعد حد ، واستغلال الشقاء الإنسانى إلى أبعد حد . وصراع الإرادتين فى هذا المقطع الطويل متداخل . وكل إرادة تتبع أسلوبها الخاص بها ، فالختل والخداع الرخيص فى جانب ، والحيطة الغريزية والمرارة « المقطرة » فى جانب آخر . والأسلوب الشعرى يتراوح بين الوصف ـــ الذى يتذبذب فى أحيان قليلة على حافة السرد ـــ والحوار الجهير ، والتعليقات الصامتة التى

تقدم البعد غير المنظور للحدث كله . وأخيراً تبقى لنا ، فى ختام اللحن ، المرارة وحدها ، خالصة ، متغلغلة ، يتزايد إحساسنا بها حتى يطغى على كل شىء سواه ، وحتى يتجسم لأعيننا جدار خيبة الأمل المصمت الذى تجسم لأعيننا فى كل من قصيدتى « السابعة دائماً » و « قالوا مات » . ذلك الجدار الذى يتركنا نهباً للإحساس بالإحباط الكائن ، والمتوقع ، بل والحتمى ، فى محاولة النفس الإنسانية البحث عن طريق مفتوح للخلاص :

ويسيل لعاب عيون مسبلة الجفن
وأمد يدى أبحث عن عَظْمَة
ألهى الشرطى بها
وعيون تتبع وقْع يدى
وعيون داست فى نهم جسدى
« الصدر . وما فى الصدر . . نهمْ ! »
ويسيل لعاب
وتحرك فيه الرغبة بسمة ذئب
ترسمها شفة صفراء
يا سيدتى :
زواجك . . أصنع عينى مصباحاً له
إن بخل السجن عليه بضوءْ !
وأقدم أنفاسى الحَرى
إن بخلت حجرته بالدفء
من أجل الصدر . . وما فى الصدر
« لم تشبع بالعظمة . . تطمع أن تقتات اللحم »

« سيد صديق »

والدمعة تهطل فوق الخد

قد كان العش بلا أسوار

يحميه الشرطى من اللص

من يحمينى من نهم الشرطى اليوم ؟ !

إن خيبة الأمل التى تشيع فى غالبية قصائد هذه المجموعة ، والتى ظهرت واضحة ، بصفة خاصة ، فى القصائد الثلاث التى حللتها بشىء من التفصيل فى الصفحات السابقة ، لا تعنى عند النظر المدقق نزعة تشاؤمية لدى هؤلاء الشعراء الثلاثة . إن النزعة التشاؤمية غالباً ما تنتهى بسلبية تعجز عن تشكيل مثل هذه المواقف « الديناميكية » التى تحفل بها القصائد السابقة ، إذ يسقط الشاعر معها فى حفرة اليأس ليغنى أغانيه السوداء . إننا هنا نواجه موقفاً آخر ، نواجه الروح الإنسانية الجسور التى تقدم على تعرية الواقع ولا ترضى بخداع النفس ، أو خداع الآخرين . وهى إذ تعرى هذا الواقع تختار من الأحداث الإنسانية ، والمواقف الإنسانية ما يكشف عن الحيوية العميقة ، بل والإيجابية العميقة ، الكائنة فى هذا الروح الإنسانى ، والتى تشير الى أنه على الرغم من أن الدائرة مغلقة ، وخيبة الأمل مكتملة ، فإن محاولة هذه الروح كسر حاجز الإحباط ليست عرضاً من الأعراض بالنسبة لفعالية هذه الروح ، بل إنها فى الواقع جوهر هذه الفعالية وسرها . وهذا يدل على أن هذه الروح - لابد - واجدة طريقها . وتلك هى النقطة التى تجتمع لديها الأضداد ، ويلتقى عندها خيطا الظلام والنور . واذن فالظلام لا يمكن أن يكون مؤبدا ، وإلا فما معنى استمرار المحاولة أصلا ؟

إن الإيجابية التى تتقنع بقناع السلبية ، والاكتراث الذى يأخذ شكل اللامبالاة يلتمعان وراء الأحداث المرة . وتصوير المعاناة الإنسانية والشقاء الإنسانى فى صورهما المختلفة هو وسيلة الشاعر « القديمة — المحدثة » التى يستخدمها لتعميق الإحساس بجوهر الإنسان ، وللإسهام فى زحزحة الصخرة الرهيبة التى تجثم على باب مستقبله ، بغية فتح نافذة مضيئة فى جدار الحاضر المصمت .

رؤية الطيب صالح في :

موسم الهجرة الى الشمال

حين نواجه رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » نواجه جوا غنيا وغريباً في آن واحد ، فشخصية الراوي — ولا يهم أن تكون هي شخصيه الطيب صالح نفسه أو شخصية إنسان آخر غيره — شخصية تبدو في البداية متميزة الملامح ، فهي تصف وتحلل وتحدد رؤيتهـــا لهموم البيئة وهموم الإنسان ، ولكنها لا تلبث أن تتخذ من شخصية أخرى - هي شخصية مصطفى سعيد - وسيلة إلى التغلغل إلى قلب هذه الهموم جميعاً . وحين يتقدم العمل نرى أن شخصية الراوي تلتحم في تطورها بشخصية مصطفى سعيد - التي هي شخصية غامضة منذ البداية يتحول غموضها بالتدريج إلى أسطورة ضخمة — حتى إننا في بعض المراحل يصعب علينا الفصل بين ملامح الشخصيتين على الرغم من حرص الراوي على هذا الفصل . وفي آخر الرواية يبلغ التلاحم بين هاتين الشخصيتين مداه ، وذلك حين يواجه الراوي مصطفى سعيد — بعد موت الأخير - في حجرة الذكريات ، يواجهه وصيا على ابنيه ، وعاشقاً لأرملته - التي كانت قد قتلت زوجها العجوز وقتلت نفسها - ويواجهه غريماً له لأنه يعتبره مسئولا عن الاضطراب الكامل الذي أصاب الحياة في كل مكان غزاه .

« وخرج من الظلام وجه عابس زاما شفتيه . أعرفه ولكنني لم أعد أذكره ، وخطوات نحوه في حقد . إنه غريمي مصطفى سعيد . صار للوجه رقبة . وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان . ووجدتني أقف أمام نفسي

وجها لوجه . هذا ليس سعيد . إنها صورتى تعبس فى وجهى من مرآة » .

مصطفى سعيد هو الشخصية المحوريه فى الرواية ، وهو لغز من أوله إلى آخره : ظهوره فى قرية الراوى لغز ، وحياته لغز ، ونهايته لغز ، إذ مات غرقا من الفيضان ، أو انتحر ، أو اختفى كما يختفى الأئمـــة الصالحون والشياطين ، فدعم بهذا الاختفاء أسطورته ، وبلغ بها مداها .

يغزو مصطفى سعيد الغرب بكل ريح الشرق والجنوب ، ومذاقها الصارخ . وهو يرى منذ البداية فى الرواية على مستوى رمزى ، جلب فى إهابة وإلى حجرة نومه فى إنجلترا رائحة الصندل المحروق ، والند والعطور الشرقيه النفاذة ، والعقاقير الكيماوية ، والدهون ، والمساحيق ، والحبوب ، نساء الغرب رأينه على أنه رمز لهذا الجو الغامض الساحر ، وكان هو نفسه جنوبياً يحن إلى جو قطبى ، ويرى فى نفسه صاحب رسالة تبلغ غايتها الرمزية الغامضة حين تأخذ مستوى سياسياً انتقامياً : لقـــد غزا الغرب الشرق استعماريا ، وقد أقسم مصطفى سعيد أن يحرر أفريقيا بسلاحه الجنسى .

وحين تنتهى مغامرات مصطفى سعيد فى أوربا بقتل زوجته الأوروبية ومحاكمته يعود إلى السودان ليبدأ مغامرة من نوع آخر . وهى مغامرة يمكن أن ترى ـ على سبيل التضاد ـ امتداداً للمغامرة الأولى : إنه هذه المرة يرتبط بالأرض رمز الإخصاب الأكبر ، ويصبح فلاحا . وهو فى كل ذلك يتحول بسرعة داخل العمل الفنى من شخصية مادية إلى شخصية أسطورية .

« وأحيانا تخطر لى تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث إطلاقاً ، وأنه فعلا أكذوبة أو طيف ، أو حلم ، أو كابوس ، ألم بأهل القرية تلك ذات ليلة داكنة خانقة . ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه » .

ويحيط الجو الأسطورى بمصطفى سعيد من جميع النواحى فيعيش فى كل ذهن بصورة معينة ، فهو عند البعض من الأراذل الذين احتضنهم الإنجليز. ولابد أن يتبوأ الآن مكاناً محترما ، والبعض يتصوره على أنه الآن ، يعيش كاللوردات فى الريف الإنجليزى . . وقد اكتملت هذه الأسطورة التى خلقها لنفسه « الرجـــل الأسود الوسيم المدلل فى الأوساط البوهيمية » باختفائه . فالظاهر أن فيضان النيل قد اكتسحه ، ولكنه كان يجيد السباحة ـ على حد علم الراوى ـ وهو ـ كما تروى زوجته حسنة بنت محمود ـ قد رتب كل شيء قبل اختفائه ، فأوصى الراوى بابنيه ، وترك له مفتاح حجرة أسراره ، وكأنه كان يعلم نهايته . ومن ناحيه أخرى يقرر هو فى وصيته التى تركها مختومة للراوى أن « أشياء مبهمة فى وفى دمى تدفعنى إلى مناطق بعيدة تتراءى لى ولا يمكن تجاهلها .

وبانتهاء أسطورة مصطفى سعيد تبدأ أسطورة أخرى بطلها الراوى الذى تقترب ملامحه من ملامح مصطفى سعيد بشدة فهو قد تعلم مثله فى إنجلترا وهو شديد الارتباط بالأرض ومشكلات الناس وبالاستعمار ، والحرب ، والجنس ، وهو فى النهاية — وبعد أن يرى صورة مصطفى سعيد أو صورته هو نفسه فى المرآة وقد سبقت الإشارة إليها — يطفو على سطح النيل سابحاً بين الحياة والموت وقد رأى « سرباً من القطا متجهة شمالا » ويصرخ فى نغمة يختلط فيها اليأس بالسخرية : « النجدة » ! (هذا مع أنه يجيد السباحة كما كان يجيدها مصطفى سعيد !) .

على هذا النمط ذى الطابع الرمزى المعقد تتحدد رؤية الطيب صالح لحياة الناس فى الريف السودانى وارتباطهم بالأرض والخصب الزراعى والجنس ، وعلى هذا النمط يستطلع آفاقاً مقابلة فى الجو الأوربى مركزاً فى ذلك كله

تركيزاً شديد على العلاقات المادية والإنسانية . ويستخدم التقابل فى الرواية أساساً لتصوير الدراما المعقدة فى حياة الناس فى الشرق والغرب ، فالتقاء الشرق - فى شخص مصطفى سعيد - بالغرب - فى شخص آن همند - تعبير عن الجنس الأبدى لالتحام هذين القطبين المتضادين .

كانت عكسى تحن إلى مناخات استوائية، وشموس قاسية وآفاق أرجوانية. كنت فى عينها رمزاً لكل هذا الحنـــين . وأنا جنوب يحن إلى الشمال والصقيع ، .

ترى هل يمكن تفسير غزو الغرب للشرق — المطروح فى طول الرواية وعرضها — على أساس من الحنين الرومانسى لو صح هذا — على خطورة رؤيتنا للاستعمار باعتباره قضية أطماع مادية وأيديولوجية لاتتفق مع تفسير ت . س إليوت الذى يرى أن الحنين الرومانسى الخالد للكشف هو الذى دفع بأوربا فى القرن التاسع عشر إلى المغامرات الاستعمارية التقليدية .

وقد صب الطيب صالح العلاقات المعقدة فى الرواية فى وعاء لغوى محكم. وواضح أن المستوى اللغوى لهذه الرواية بعيد عن المستوى الدلالى الواقعى للغة ، فهى لغة خاصة فيها كثير من الطابع الرمزى ، وبعبارة أخرى هى لغة فوق اللغة العادية ، وهى مع ذلك لغـــة دقيقة ومنضبطة . وليس معنى خصوصيتها أنها غامضة أومعقدة ، بل إن العكس هو الصحيح . فهى لفرط خصوصيتها قد عادت مرة أخرى أقرب ما تكون إلى لغة العاطفة الأولى التى نحس نبضها ووقعها . وحيويتها فى لغة الحياة اليومية .

هذه اللغة السهلة الصعبة التى تزخر بروح الشعر ، وتعكس الجو البكر الغنى الغامض الذى أراد الطيب صالح تصويره ، تحتل فى نظرى مكانامهما

بين مجموعة العوامل التى تحدد قيمة روايه « موسم الهجرة إلى الشمال » . وبوجود الإنسان أن يفيض فى الاستشهاد على هذه النقطة من واقع الرواية، ولكنه يجد ذلك صعباً غاية الصعوبة وذلك لأن مسألة اللغة فى العمل الفنى ليست مسألة جزئية ، وانتزاع العبارات والجمـــل من نسج العمل العام للاستشهاد بها قد يكون ضرورة أكبر من نفعة . والحق أن الطيب صالح نجح فى أن يجعل من لغـة روايته امتداداً متصلا يجمع العمل كله فى وحدة واحدة لا فى مرقعة من الأساليب المتفاصحة . ومعنى هذا أن الوقوف الحقيقى على معنى خصوصية هذه اللغة ، وسهولتها ، ودقتها ، وشاعريتها أمر يتطلب أن يكلف الإنسان نفسه عناء قراءة هذا العمل قراءة نافذة متعاطفة ، يوظف لها ثقافته ورهافة أذنه وروحه وعندئذ تستقر شفافية هذه اللغة ودقتها فى نفسه استقراراً يقينيا .

ويتصل بعنصر دقة اللغة هذا فى رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » دقة الوصل التى لا تخلو من عمق شاعرى . ويحس الإنسان الذى عاش فى بيئه شبيهة بالبيئة التى يصفها الطيب صالح بهذه الدقة العميقة تنفذ إلى نفسه نفاذا لا يمكن دفعه ، وقد يتعذر وصفه أو تعليله .

كل هذا رأيته منذ فتحت عينى على الحياة ولكننى أبدا لم أر القرية فى مثل هذه الساعة فى أواخر الليل . .

السماء تبدو أقرب إلى الأرض فى مثل هذه الساعة قبيل الفجر — والبلد يلفها ضوء باهت يجعلها كأنها معلقة بين السماء والأرض » .

« وحين أعانقه (يتحدث الراوى عن جده) استنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقـــبرة ورائحة الطفل الرضيع » .

صوتها الآن ليس حزينا وليست فيه مناغاة ولكنه مشرشر الأطراف كورقة الذرة » .

وثمة سمة عامة تتسم بها رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » هى سمة الجرأة . والمؤلف يوحى بهذه الجرأة فى مرحلة متقدمة جدا من العمل : « ثمة آفاق كثيرة لابد أن تزار ثمة ثمار يجب أن تقطف ، كتب كثيرة تقرأ ، وصفحات بيضاء فى سجل العمر سأكتب فيها جملا واضحة بخط جرى» لقد اقتحم بنا المؤلف فى جرأة مخدع مصطفى سعيد لنقف على مأساة حياته ، هذه المأساة التى لخصها الدفاع عنه فى محاكمته لقتل زوجته جين موريس بقوله: « مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين إنسان نبيل ، استوعب عقله حضارة الغرب ، لكنها حطمت قلبه . . » كذلك اندس بنا المؤلف فى جلسة مجموعة من العجائز فى ريف السودان تلوك ذكرى الفحولة الجسدية لأيام الشباب : جد الراوى ، وبنت مجذوب ، وود الريس .

وهذه الصفحات تطرح سؤالا مهما هو : هل هذا الكلام الذى نجده فى « موسم الهجرة إلى الشمال » متفرقا فى وصف مغامرات مصطفى سعيد الجنسية فى انجلترا ، ونجده مجتمعا فى وصف محادثة العجائز المشار اليها فى الفقرة السابقة ، هل هذا الكلام من النوع المكشوف ؟!

أقول ابتداء فى الإجابة عن هذا السؤال أنه ما من أحد يستطيع أن يدافع عن طرح مسألة الجنس فى الفن بحرية مطلقة وبدون حدود ، ولكن ما ينبغى أن يقال فى هذا المجال هو التفرقة بين طرح الجنس فى الفن على أنه غاية فى ذاته ، وبين طرحه على أنه وسيلة لتقرير فلسفة ما ، أو جزء من فلسفة ما .

والذى يقرأ « موسم الهجرة إلى الشمال » قراءة فاحصة يحس إحساسا

قويا أن الجنس إنما هو جزء من موقف فكرى متكامل يعرضه المؤلف وخلاصة هذا الموقف، الوقوف كلية إلى جانب عنصر الإخصاب فى الحياة الذى يضمن لهذه الحياة استمرارها والذى يتجلى فى الحركة الديناميكية التى تزخر بها والتى تتسع لتشمل عنصر الموت إلى جانب عنصر الحياة . والجنس فى الرواية رمز لهذا الإخصاب ، وجزء من التفاعل الأكبر الذى يدور بين عناصر الطبيعة . والنظرة إليه على هذا النحو تجرده من كثير جدا من إيحاءاته الغليظة المادية ، ومن إثارته العادية . ويتجلى الاحتشاد الكامل من جانب المؤلف وراء عنصر الإخصاب . هذا بالمعنى الذى أشرت اليه فى تقديمه للطبيعة بكل عناصرها ، فالنهر « لولاه لم تكن بداية ولا نهاية » و « لا خير فى حمارة لا تلد » و « فى ركن عنز تأكل شعيرا وترضع مولودا » وحين يتوقف عصر الإخصاب مؤقتاً تموت حسنة بنت محمود وتبدو الأرض سوداء مبسوطة تتحدث بذكريات الموسم الذى انتهى ، ولكنها مع ذلك تكون فى حالة تأهب لاستقبال الموسم الجديد . هذا هو الكون الذى ينتظم فى إطاره العام عملية الجنس مجردة من إيحاءاتها القذرة والشريرة : « فخذان بيضاوان مفتوحتان فى لندن ، وامرأة تئن تحت « ود الريس » الكهل قبيل طلوع الفجر فى قرية مغمورة الذكر عند منحنى النيل . ان كان ذلك شراً فهذا أيضاً شر ، وإن كان هذا مثل الموت والولادة وفيضان النيل وحصاد القمح « جزءا من نظام الكون ، فقد كان ذلك أيضاً كذلك » .

فى هذا الجو ينبغى ألا نهمل الإطار الكلى للعمل متعلقين بصفحات مكتوبة عن الجنس نفصلها من سياقها ونلعنها على أساس أنها من النوع المكشوف . . يقول الناقد رتشارد هوجارت فى مقدمة طبعة بنجوين من رواية « عشيق الليدى تشاترلى » للروائى الإنجليزى د . ه . لورنس : « إننا

إذا كنا سنصر على قراءة هذا الكتاب على أنه كتاب جنسى قذر . فإن أذهاننا نحن تكون فى هذه الحالة هى القذرة » . وبالمثل يمكن أن يقال عن رواية الطيب صالح أن الذى يريد أن يقرأ الصفحات القليلة الواردة فيها عن الجنس فى ضوء العمل كله ، وفى ضوء الفلسفة التى يتوخاها فإنه يستطيع أن يجد لهذه الصفحات تفسيرات ليست شائنة ولا قذرة بالضرورة (وقد قدمت تفسيرا لها فى الفقرة السابقة) . .

أما الذى يصر على قراءة هذه الصفحات على أنها أمر مقصود لذاته ، منفصل عن سياقه ، يمثل إثارة خالصة ، ولا شىء وراء ذلك ، فهو حر فى أن يفعل هذا ، ولكننى أخشى أن يصدق عليه قول رتشارد هوجارت فى وصف الباحثين عن الجنس لذات الجنس فى رواية لورانس .

ولا يقتصر عنصر الجرأة فى « موسم الهجرة إلى الشمال » على ما أشارت اليه الفقرات السابقة ، بل أن فيها نغمة ريض عالية تحدد شكل العلاقات الإنسانية ، وتعيد إلى الأذهان صيحة الشباب الغاضب التى ظهرت فى انجلترا فى أواخر الخمسينيات من هذا القرن . وتنتظم هذه النغمة فى الرواية كلا من الاستعمار الغربى ونوع العلاقات الدقيقة التى تكون النسيج الاجتماعى . ولا يمكن أن يخطىء القارىء نغمة الغضب على الأستعمار ، فهى تتكرر واضحة فى عمليتى الانتقام والإذلال الغريبتين اللتين يقوم بهما مصطفى سعيد : أنه يثأر من الاستعمار فى صورة الإذلال الجنسى الذى يلحقه ببنات المستعمرين ، تماما كما يثأر بطل رواية لورنس المشار اليها . وهو حارس الغابة — لطبقته من الطبقة الارستقراطية فى شكل الإذلال الجنسى لواحدة من بناتها . وتأتى نغمة الغضب على الاستعمار أحيانا فى صورة مباشرة : « البواخر مخرت عرض النيل أول مرة تحمل المدافع لا الخبز ، وسكك

الحديد انشئت أصلا لنقل الجنود . وقد أنشئوا المدارس ليعلمونا كيف نقول « نعم بلغتهم . وفى هذا المجال يدق ناقوس الخطر للتنبيه على نوع آخر من المستعمرين لا يقل خطرا عن النوع الذى يؤمن بالتفرقة العنصرية ، وهو النوع الذى يردد نغمة المساواة والتحرر بشكل زائف : « كأنهم أرادوا أن يقولوا : انظروا كم نحن متسامحون متحررون ! هذا الرجل الأفريقى كأنه واحد منا أنه تزوج ابنتنا ويعمل معنا على قدم المساواة . هذا النوع من الأوربيين لا يقل شرا لو تدرون عن المجانين الذين يؤمنون بتفوق الرجل الأبيض فى جنوب أفريقيا وفى الولايات الجنوبية فى الولايات المتحدة » .

لكن نغمة الغضب تتجاوز المستعمر إلى أبناء الوطن أنفسهم وذلك حين تؤكد الرواية المسئولية الخاصة الملقاة على عاتقهم والتى لا يصح اطلاقا أن يتخفف منها بجعل الاستعمار مشجبا يعلق عليه كل شىء . إن أبناء الوطن سيواجهون الاختيار وسيتوهجون أو ينطفئون على أساس من إمكانياتهم الذاتية : « سيخرجون من بلادنا إن عاجلا أو آجلا كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة . سكك الحديد ، والبواخر ، والمستشفيات ، والمصانع ، والمدارس ، ستكون لنا ، وسنتحدث لغتهم دون إحساس بالذنب ولا إحساس بالجميل ، سنكون كما نحن قوم عاديون ، وإذا كنا أكاذيب ، فنحن من صنع أنفسنا » .

ويبلغ الانتقاد أو الغضب ذروة « موضوعية » حين يحاول على مستوى شخصى — لكنه لا يخلو من مدلول رمزى اجتماعى — أن يكشف عن إبعاد الضعف حتى عند الشخصيات المقربة إلى نفس الراوى مثل شخصية جده ، وصديقه الحميم محجوب بل وعنده هو نفسه : « انى بشكل أو بآخر أحب حسنة بنت محمود ، أرملة مصطفى سعيد . وأنا مثله ومثل «ودالريس»

وملايين آخرين ، لست معصوما من جرثومة العدوى التى يتنزى بها جسم الكون » .

ومن الأسباب التى تلعب دورامهما فى عنصر الحيوية الزاهية التى تطالع قارىء « موسم الهجرة إلى الشمال » ذلك الدور الذى تقوم الطبيعة بكل عناصرها به فيها .. والتآلف بين هذه العناصر فى داخل الرواية تآلف محكم ، وهو يمتد من الطبيعة الصامتة إلى الطبيعة الحية ، ومن الجمادات إلى الحيوانات إلى البشر . فالنيل يقوم فى الرواية بدور غامض منذ البداية ، ولكنه دور رئيسى يبلغ مداه فى نهاية الرواية ، ولكنه لا يتخلى عن غموضه ، إذ يلقى الراوى فيه بنفسه — عاريا كما ولدته أمه — وذلك بعد الليلة الرهيبة التى قضاها فى حجرة الأسرار والذكريات التى خلفها مصطفى سعيد وعهد بمفتاحها اليه . والأرض والحيوانات تحتل جزءا مهما من وجود الإنسان ، فتجعل لهذا الوجود معنى « اسمع طائرا يغرد ، أو كلبا ينبح أو صوت فأس فى الحطب واحس باستقرار . أحس أننى مهم وأننى مستمر ومتكامل . لا لست أنا الحجر يلقى فى الماء ، لكننى البذرة تبذر فى الحقل » .

وتستمد الملامح الإنسانية فى الرواية صفاتها من ملامح الطبيعة ، فيختلط بعضها فى بعض ، ويتشكل نحوها إحساس واحد : « لكن أصابعه كانت طويلة رشيقة ، حين يصل النظر اليها بعد تأمل الذراع واليد ، تحس بغتة بأنك انحدرت الزمنى مع العنصر الطبيعى ، فتشكل الطبيعة خلفيته الرمزية ، كما نرى فى موقف حسنة بنت محمود التى قتلت زوجها العجوز المفروض عليها ود الريس ، ثم قتلت نفسها ، وقطعت بذلك أواصر كثيرة . وحين يريد الراوى أن يحادث صديقه « محجوب » بعد أن استمع إلى تفاصيل

المأساة من بنت مجذوب بجده « ملطخاً بالطين ، يندى العرق من جسمه العارى .. يحاول أن يفصل شتلة عن النخلة الأم .. هؤلاء القوم لا يدهشهم شيء .. تعلموا الصمت والصبر من النهجر والشجر .. ولعن محجوب النخله الصغيرة حين نجح أخيراً فى فصلها عن جذع أمها دون أن يكسر جذورها . ردم بالتراب الجرح الكبير الذى بقى فى الجذع حيث كانت . وقص جريد الشتلة . وأزال عنها التراب ورماها لتجف فى الشمس .

كذلك تؤدى العناصر الصناعية الميكانيكية دوراً مقابلا للدور الذى تؤديه العناصر الطبيعيه ـ وذلك بقصد احداث نوع من التوازن فى الشعور بالقيمتين ، فآلات الرى الارتوازية التى حلت محل السواقى تؤلف من العناصر الثابتة فى الطبيعة جوا يصل عن التشخيص حداً يؤلف منهما كياناً يدعم الحـــدث ، ويرسم الجو المناسب له : « أصوات الناس والطيور والحيوانات تتناهى ضعيفة إلى الأذن كأنها وساوس . وطقطقة مكنة الماء المنتظم تقوى الإحساس بالمستحيل .

ومثل هذا الكلام يمكن أن يقال عن الباخرة النيلية التى تستخدم فى الرواية استخداماً رمزياً ، وتوصف بعبارة ثابتة تترددكأنها اللحن المميز : « دارت الباخرة حول نفسها حتى لا تكون المحركات فى مجرى التيار » . وحتى سيارات الركوب تشارك بأصواتها وأضوائها فى مسرح الأنس » الذى أقامه المسافرون الذين يلتقون فى الصحراء على غير ترتيب سابق — فى الفصل السابع من الرواية — هذا وقد صار البشر الذين يعهد إليهم بهذا الآلات جزءاً منها أو امتداداً لها .

« والسائق لا يتكلم . امتداد للمكنة التى يديرها . يلعنها أحيانا ويشتمها » .

والتكنيك الذى يستخدمه الطيب صالح فى « موسم الهجرة إلى الشمال »

تكنيك تجريبي بعيد عن أسلوب الأداء التقليدي الذي يعتمد على نمو الحدث والشخصية بطريقة تطورية تتماسك تماسكا عضوياً . أنه أقرب ما يكون إلى تسجيل الأحداث كما تنطبع في ذهن الراوي ، وكما تأخذ مجراها في منطقة وعيه ، ومن ثم فهو يقترب اقتراباً شديداً من أسلوب « تيار الوعي » ، وأنا أستخدم هذا المصطلح باحتراس شديد في وصف رواية الطيب صالح . وذلك لأن هذا مرتبطة وبخاصة في الصورة التي تستخدمه به فرجينيا وولف وجيمس جويس — بخصائص معينة من أهمها إنعدام عنصر الرمز — تقريباً والقيام بتجارب جريئة في اللغة ، ينعدم معها منطقها العادي بحيث تصبح قيمة رمزيه على التركيز الشعري الهائل والمجازات المكثفة .

ونحن قد لا نجد أسلوب تيار الوعي بمفهومه المكثف هذا عند الطيب صالح — وهذا هو سر الاحتراس الذي قدمته — ولكننا نجد بالقطع الاعتماد على اللعب الذهني الحر الذي يرمى إلى أحداث تأثيره عن طريق التداعي . وقد وصل هذا التداعي إلى قمته — واقترب بذلك تيار الوعي كما يستخدمه رواده — في الفصل السابق الذي يعود الراوي فيه من قريته إلى الخرطوم بالطريق الصحراوي بعد مأساة حسنة بنت محمود ، تاركاً لذهنه ونفسه العنان لتسقط عليهما أحداث الماضي والحاضر ولتتداعى الأحداث تداعياً حراً يخفف من الإحساس بخصوصية الزمن إلى الحد الذي يسمح بجمع الماضي والحاضر في رؤية واحدة .

وصحيح أن أسلوب التداعي هذا يتردد في فصول أخرى غير الفصل السابع ، كما أن أسلوب التداخل بين الأحداث ، وطريقة الارتداد إلى الماضي يستخدمان كثيراً . ولكن الفصل السابع برمته يكون صورة ناضجة لتيار الوعي ، ويخدم بمثابة مرآة تعكس الأحداث مجتمعة في بؤرة واحدة .

« يوم الاحتفال بختان الولدين خلعت حسنة الثوب عن رأسها

ورقصت . . لماذا لا تتزوجها أنت ؟ كيف كانت إيزيبلا - يمور تناجيه . . ويهتز كيان السيارة حين تنحدر فى واد صغير . . وتمر بعظام جمل نفق من العطش فى هذا التيه . . هذه الغرفة عباره عن نكته كبيره كالحياه وليس فيها شىء . . مصطفى سعيد هو فى الحقيقة نبى الله الخضر . . يظهر فجأه ويغيب فجأه . . الإنسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء بعض المجانين يعتبرونه إلها . أين الاعتدال ؟ . . اين الاستواء ؟ وفخذان بيضاوان مفتوحان ، هما الآن كعظام الجمال الجافة المتناثره فى الصحراء ، لا طعم لا رائحة » .

وبعد ، فهل من الضرورى — بعد هذه القراءه النقدية التى أردت بها القاء بعض الضوء على رواية « موسم الهجره إلى الشمال » أن أصدر حكما نقدياً عاماً عليها ؟ فى هذه الحالة أكتفى بالقول بأنها عمل فنى ناضج ، كفيل بأن يضمن لاسم الطيب صالح مكانا بارزاً فى سجل الروائيين العرب .

معنى عالمية الادب

جرت مناقشة موضوع مدى استحقاق أديب عربى لجائزة «نوبل» فى جو يحتاج إلى مزيد من التوضيح . فقد قيل فيما قيل من أسباب عدم ارتقاء الأدب العربى إلى مستوى الجائزة إنه ليس أدباً عالمياً ، وأنه أدب محلى ، وقيل - فى المقابل - إن بعض هذا الأدب معروف على نطاق العالم .

وفيما يتصل بالقول الأول لابد أن يطرح سؤال هو : ما معنى أن يكون الأدب عالمياً ؟ هل المعنى حقاً أن يبتعد هذا الأدب عن معالجة المشكلات المحلية ، ويتجه نحو معالجة مشكلات الإنسان فى كل زمان ومكان إن هذه العبارة نفسها «معالجة مشكلات الإنسان فى كل زمان ومكان» عبارة لا معنى لها ، ولا توجد مشكلات إنسانية إلا وهى مرتبطة بحالة معينة ، وبإنسان معين ، يعيش فى «محل» معين ، وفى زمن معين . ويترتب على ذلك أن كل أدب ذى قيمة إنما هو أدب يعالج بالضرورة حالة محلية ، وذلك لأنه يشخص الأمور بربطها بواقع الإنسان ، ولا يجردها بربطها بمعنى الإنسان . وإنما يتجلى معنى العالمية فى «كيفية» تناول هذه المشكلات المحلية ، والنفاذ إلى جوانبها نفاذاً عميقاً ، يصل ما بينها فى محليتها وبين مشكلات البشرية فى «مجال» وأزمنة أخرى ، ويلقى الأضواء على عناصرها العامة الدالة الخالدة الرمزية التى تضمن لها صدى وإحساساً فى نفس كل إنسان أتيح له أن يطلع عليها اطلاعا أدبياً نافذاً صحيحاً . وينبغى أن يذكر فى هذا المجال أن كل الشخصيات العالمية فى الروايات والمسرحيات وكل التجارب الشعرية فى الشعر العالمى تحمل سمات بعينها تصلها ببيئة خاصة وزمان خاص ، فشخصيات تولستوى روسية تعيش فى عصر بعينه ومكان

بعينه ، وشخصية د ، ه . لورنس إنجليزية من بيئة محددة ، ومن عصر محدد ، وشخصيات فوكنر من الجنوب الأمريكى ، ومن عصر معين ، بل إن ذلك لا يقتصر على الأدب ، فلوحة « جرونيكا » العالمية لبيكاسو ليست سوى تصوير للرعب الكائن فى العذاب البشرى الكائن فى تلك القرية الأسبانية الصغيرة المسماة بنفس الاسم فى الحرب الأهلية الأسبانية . وإنما أصبحت كل هذه الأعمال « عالمية » لأن القالب الذى حملها ووسائل التوصيل الخاصة التى استحدثت لها تؤثر فى المتلقى على اختلاف بيئته وزمانه .

وإذن فالمشكلة ليست متصلة بنوع القضايا التى يطرحها الأدب ، وإنما هى متصلة بالقصور — أو عدم القصور — المتمثل فى صراع الأديب مع فنه ، وقدرته — أو عدم قدرته — على ابتداع صورة مدهشة ذات تأثير بعيد فى عواطف الناس ، والاحتفاظ باللغة فى يده — أو عدم الاحتفاظ بها — طازجة قادرة على التعبير على زوايا فى النفس لم يصل إليها تعبير آخر من قبل .

ويبدو على هذا الأساس أن القصور الكائن فى الأدب العربى — إن كان — إنما هو قصور آتٍ من أن هذا الأدب لم يتغلغل فى المحلية على نحو كاف ، ولم يستطع أن يذهب إلى الغور الذى يلتقى عنده بمحيط الحس العالمى ، وذلك حين لم يستطع أن يقوم بمغامرات جريئة دافقة فى تحليل الشخصية العربية والمشكلات العربية ، بمغامرات جريئة دافقة موازية فى تفجير طاقات اللغة ، والتمرد على جمود القوالب وصور التعبير تصل به إلى أن يكون مؤثراً تأثيراً « عالمياً » . ونتيجة ذلك كله أن الأدب العربى إذا لم يكن عالميا فإنما هو كذلك لأنه ليس محليا بما فيه الكفاية ، وليس محليا بالمعنى الصحيح لمعنى المحلية ، أو النقل — تلخيصاً لكل ذلك — أنه ليس عالميا لأنه ليس محليا على الطريقة « المحلية — العالمية » (إن صح التعبير) .

أما فيما يتصل بالقول الثانى فإنه لا يحق لنا أن ندلل على عالمية الأدب بمجرد كونه معروفاً — فى بعض جوانبه — على مستوى العالم ، فانتشار هذا الأدب خارج حدوده الجغرافية ليس دليلا كافياً على عالميته . وذلك لأن الأدب ينتشر خارج حدوده الإقليمية لأسباب ليس من الضرورى أن تكون متصلة بقيمته الأدبية ؛ وليس من الضرورى مثلا أن يكون الأدباء الأجانب الذين نسمع عنهم هنا هم أحسن الأدباء العالميين . إن الناس فى العالم يفضلون أشياء على أشياء متأثرين بأسباب شتى ، ومتى عرفت هذه الأشياء توارث الناس معرفتها . وهم أيضاً يميلون إلى أشياء بعينها لأنها توافق طبائعهم أو فكرتهم الموروثة عن أجواء بعينها ، وليس من الضرورى أن ميلهم إليها نابع من أنها أجود الموجود فنياً ، ذلك لأن فرص معرفة ما هو موجود (فى حالة الأدب العربى بالنسبة للقارىء الأوربى) فرص قليلة جداً ، وحاجز اللغة هو أهم عقبة فى تقليل هذه الفرص .

ويبدو — إذن أن الأدب العربى محتاج — إذا أراد أن يصبح عالميا — إلى تطوير قدراته على معالجة المشكلات المحلية (وأقصد بعالميته أن يصير إنساناً فى تقديمه للقضايا لا أن يصير معروفاً خارج حدودنا) . وهو يفعل ذلك إذا تحلت روح الأدباء بشجاعة تجعلهم قادرين على عرض مشكلات الإنسان العربى الحقيقية ، وإذا تحلت أشخاصهم بشجاعة وقدرة تمكنهم إخراج هذه المشكلات فى صورة متجددة بعيدة عن التقليدية والجفاف ، والمداراة ، والافتعال والغموض .

ولا يهم — حينئذ — أن يحصل الأدباء العرب على جائزة نوبل أو لا يحصلون (فلست متأكداً أن هذه الجائزة — حتى بعد أن يصل الأدب العربى إلى هذه الغـــاية — يمكن أن تأتى !) . ولا يهم أيضاً أن يكون

معروفاً على نحو واسع خارج الحدود أو غير معروف (فتلك مشكلة متعلقة بانتشار اللغة العربية الذى تؤثر فيه أوضاع دولية سياسية واقتصادية) وإنما المهم أنه إذا طور الأدب العربى نفسه فى هذا الطريق فستحدد مكانته أمام نفسه أولا . وحين تزول - فى هذه الحالة - الأسباب الطارئة المصطنعة سيحصل الأديب العربى على جائزة نوبل (ولا أدرى إذا كان سيرفضها أو يقبلها فى هذه الحالة!) وسيضمن الأدب العربى لنفسه مكانا عاماً ، ثابتاً وأصيلا ، خارج الحدود .